Que sais-je ?

L'ORGUE

NORBERT DUFOURCQ

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

258927
I 62L

QUE SAIS-JE ?

L'orgue

NORBERT DUFOURCQ
Vice-Président des Amis de l'Orgue
Organiste du Grand Orgue de Saint-Merry
Membre de la Commission Supérieure des Monuments Historiques
(Ve Section : Orgues)

Cinquième édition mise à jour

36e mille

puf

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE
NORBERT DUFOURCQ

Archiviste-Paléographe, Docteur ès Lettres
Directeur du Conservatoire municipal du Luxembourg (Paris, VI^e^)

Olivier ALAIN, *L'harmonie.*
Louis AUBERT et Marcel LANDOWSKI, *L'orchestre.*
Nanie BRIDGMAN, *La musique italienne.*
José BRUYR, *L'opérette.*
Bernard CHAMPIGNEULLE, *Histoire de la musique.*
Hélène CHARNASSÉ et France VERNILLAT, *Les instruments à cordes pincées.*
Norbert DUFOURCQ, *L'orgue.*
— *Le clavecin.*
— Marcelle BENOÎT et Bernard GAGNEPAIN, *Les grandes dates de l'histoire de la musique.*
René DUMESNIL, *L'opéra et l'opéra-comique.*
Jacques FESCHOTTE, *Histoire du music-hall.*
Bernard GAGNEPAIN, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance.*
André GAUTHIER, *La musique américaine.*
Georges GOURDET, *Les instruments à vent.*
André HODEIR, *La musique étrangère contemporaine.*
— *Les formes de la musique.*
Rémi JACOBS, *La symphonie.*
Simon JARGY, *La musique arabe.*
Christiane LE BORDAYS, *La musique espagnole.*
Paul LOCARD, *Le piano.*
Armand MACHABEY, *La notation musicale.*
— *La musicologie.*
— *La musique de danse.*
Lucien MALSON, *Les maîtres du jazz.*
Pierre MONICHON, *L'accordéon.*
Jean-François PAILLARD, *La musique française classique.*
Marc PINCHERLE, *Les instruments du quatuor.*
— *Le violon.*
Félix RAUGEL, *Le chant choral.*
Frédéric ROBERT, *La musique française au XIX^e^ siècle.*
Claude ROSTAND, *La musique française contemporaine.*
— *La musique allemande.*
Marcelle SOULAGE, *Le solfège.*
Rémy STRICKER, *La mélodie et le lied.*
Jean de VALOIS, *Le chant grégorien.*
France VERNILLAT et Jacques CHARPENTREAU, *La chanson française.*
Jean VIGUÉ et Jean GERGÉLY, *La musique hongroise.*

Dépôt légal. — 1re édition : 3e trimestre 1948
5e édition : 4e trimestre 1976
© 1948, Presses Universitaires de France
Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays

INTRODUCTION

A-t-on réfléchi que, de tous les instruments de musique, l'orgue est le seul à présenter un côté utilitaire ? Durant dix siècles, il fut d'église. Il est à croire qu'avant l'ère chrétienne et durant le très haut moyen âge, il ne servait pas encore à l'embellissement des cultes. De nos jours, en revanche, il reste par excellence l'instrument religieux.

Pourquoi l'église a-t-elle capté l'orgue à son profit ? pourquoi n'a-t-elle pas fait choix du clavicorde, du clavecin moins coûteux, des violons, des flûtes ou des cuivres moins encombrants ?

A travers dix siècles, la destination de l'orgue demeure immuable. Il lui faut d'une part accompagner la voix, de l'autre participer en soliste à l'illustration d'un office, et par là même remplir, autant que faire se peut, un édifice.

Pour soutenir un chœur, l'instrument à vent est apparu comme nécessaire. Le tuyau assure la continuité du son, comme le souffle de l'homme assure celle de sa voix. De même que l'être humain, l'orgue possède ses poumons. Il respire comme nous et une alimentation suffisante en air est un garant de son bon état de marche. Le violon eût-il pu suivre, doubler la voix avec une égale continuité ? N'est-il pas soumis à l'archet qui, à chaque instant, vient briser la sonorité ? L'instrument à vent — bois ou cuivre — eût-il suffi à étoffer un chœur ? L'instrument d'harmonie, à cordes et à cla-

vier, eût-il assuré aux masses vocales cette assise qui doit les guider en permanence ?

En une ample construction, l'orgue paraît seul susceptible de s'imposer en commentateur d'un texte ; seul il est créateur d'ambiance, tant par la puissance que par la diversité de ses sons. Comme tout édifice destiné à la réunion des hommes, les lieux de prière sont vastes : et cette vastité exige de qui veut la remplir un organe dont les virtualités sonores soient en rapport avec la surface et le volume du monument. Bien plus, et puisqu'un rôle de soliste est de très bonne heure imparti à cette source musicale, elle doit, par la variété de ses timbres, pouvoir traduire tous les sentiments de l'être qui prie : depuis le désespoir, jusqu'à l'exaltation.

D'où ce paradoxe qui affecte l'orgue. En principe il tend à servir une musique pure, détachée de toutes contingences humaines ; en pratique son existence répond à une fin propre et son concours n'est point désintéressé. On ne sache pas que le violon, le piano aient joué dans la *vie sociale* un rôle semblable à celui de l'orgue.

Un caractère sacré s'attache au « tuyau », qui en éloigne parfois maint amateur de musique, désireux de ne point confondre musique et religion.

Mais la musique n'est-elle pas elle-même une « religion » ?

*
* *

Interprète et illustrateur de la liturgie, l'orgue devrait à l'église recevoir toujours la même place. Il n'en est rien ; et l'architecte, le facteur d'orgues, le représentant du culte n'ont pas toujours réussi à s'entendre sur ce point.

L'architecte tient à ne pas déparer l'édifice dont il est l'auteur ou dont il a la garde. S'il a construit l'église, il n'a point toujours prévu d'orgue. Au dernier instant il lui assignera tel local qu'il juge apte à la réception d'un instrument de musique. S'il veille sur un monument historique, il lui faut avant tout *conserver*, c'est-à-dire ne point *innover :* l'orgue est-il ici mal situé ? On ne saurait envisager son changement. Faut-il en une cathédrale *classée* introduire notre « boîte à musique » ? on lui fera la part la plus réduite.

Telle fut pendant des siècles la règle. Nous devons à la vérité de dire que les choses ont quelque peu changé depuis soixante ans. Sous la bienfaisante action du service des Monuments Historiques, nos architectes utilisent à une fin décorative ces façades argentées dont les lignes parallèles viennent avec élégance doubler celles des colonnes de pierre. Bien plus, la boiserie somptueuse — avec ses rocailles, ses draperies, ses têtes d'anges, ses cariatides — apparaît comme inutile aux maîtres contemporains de l'architecture. Stimulés par le merveilleux parti qu'ils peuvent tirer de ces flûtes cylindriques de métal ou ces tubes de bois, nos artistes viennent de rendre à certaines orgues la place d'honneur qu'elles avaient perdue dans le monument, ou qu'elles n'y avaient jamais connue.

C'est à l'aspect esthétique qui s'attache à son buffet — à sa façade — que l'instrument de musique doit déjà d'avoir ici ou là retrouvé sa faveur.

Le point de vue de l'organier ne correspond pas toujours à celui de l'architecte. Pour donner son maximum, l'instrument doit « sonner » à mi-hauteur, entre voûte et terre, sur une tribune ou un jubé. Situé à même les dalles de la nef ou du chœur, un orgue ne peut prendre toute son ampleur. La

tribune sur laquelle il a pris place est-elle trop élevée ? les sonorités viennent se briser contre les voûtes et se perdre. Pas plus il ne s'accommode d'une tribune trop haute, pas plus le facteur ne peut utiliser un jubé, une tribune trop étroite. L'orgue doit respirer librement. En façade, les tuyaux ne seront pas serrés côte à côte. Entre eux l'air circulera. La logique doit présider à la répartition des tuyaux de bois. Entre chaque clavier — chaque sommier — des plans seront aménagés en élévation.

Pour l'autorité religieuse, il faut distinguer deux cas. Si l'église possède petit et grand orgue — l'un destiné à l'organiste accompagnateur, l'autre au soliste — c'est le premier de ceux-là, certes, plus utile pour l'ordonnance des offices, qui retiendra tous les soins des ecclésiastiques. Autant il est nécessaire de posséder à portée du chœur un instrument en permanent état de marche, susceptible de soutenir la maîtrise, ou la communauté des fidèles, autant il paraît inopportun de se montrer exigeant pour un grand orgue dont l'intervention ne présente aucun caractère d'obligation au cours de l'office. Si l'église n'est riche que d'un instrument, son emplacement, sa composition méritent ample réflexion, et le curé de la paroisse ne se privera pas de présenter au facteur autant qu'à l'architecte, ses desiderata.

Quelle est donc la meilleure place à donner à l'orgue en un édifice religieux ?

S'agit-il d'un *orgue de chœur ?* On le doit rencontrer, comme son nom l'indique, sur l'un des côtés, ou dans le fond du chœur. Il apparaît entre les deux piliers d'une travée au rez-de-chaussée, et parfois s'élève en hauteur jusqu'à l'étage du triforium. Comme lieu de réception de l'instrument, la chapelle rayonnante qui ouvre sur le déambulatoire doit être évitée. Dans des édifices de dimensions réduites, vous apercevez parfois notre orgue sur une tribune au fond de l'un des bras du transept. Position

discutable, puisque, loin du chœur, le maître de chapelle n'est pas à même de suivre l'office *de visu*.

S'agit-il d'un *grand orgue*, nos ancêtres avaient coutume de lui réserver trois emplacements. Précisons que les deux premiers le faisaient assimiler aisément à l'instrument accompagnateur dont il vient d'être question. Nombreuses pourtant les grandes orgues « juchées » sur un jubé à l'entrée du chœur — elles viennent alors clore celui-ci, et leur sonorité s'épanouit sans obstacle dans les quatre bras de la croix (Hollande) — ou sur une haute tribune au fond du transept : on peut objecter qu'ainsi dissimulé à la vue des fidèles, il se révèle difficilement à leur ouïe, puisque le son doit accomplir un angle de 45° pour se refléter dans la nef, ce qui n'est pas sans lui faire perdre partie de son intensité (Reims, Tours, Le Mans). En certains monuments, c'est contre la paroi occidentale de tel bras du transept que l'orgue a été plaqué (Metz) ; en d'autres, il apparaît semblable à un gigantesque nid d'hirondelles, littéralement accroché à l'étage du triforium de la nef principale : il s'étale en largeur, comme à Chartres, et recouvre de ses ailes déployées, plusieurs fenêtres hautes de l'édifice. Ailleurs c'est au-dessus du chœur, au fond de l'abside, qu'il a trouvé place (chapelle du château de Versailles, Saint-Pothin de Lyon, Saint-Pons).

Mais voici la situation privilégiée impartie à l'orgue, celle qui a pour elle la tradition et le bon sens. Au fond de la grande nef, et au revers du mur occidental, à mi-hauteur entre dalles et voûtes, l'instrument diffuse dans tout l'édifice des sons destinés à projeter comme une immense et invisible enveloppe : nuages « colorés » qui s'épandent par grandes nappes, circulent sous les voûtes majeures comme sous les voûtes des bas-côtés, et apportent à

tous, serviteurs du culte et fidèles, la même atmosphère, la même « température », celle-là seule que pourra donner l'instrument situé à l' « origine » du monument, et dès lors susceptible d'en faire vibrer au même instant toutes les cellules. Au fond de la maîtresse nef, l'orgue n'exerce-t-il pas comme un mystérieux envoûtement sur l'édifice dont il est l'âme ?

***

Depuis deux siècles l'orgue est apparu dans nos salles de concert ; depuis un siècle il orne parfois le salon de musique d'un particulier. S'il trouve à s'épanouir librement en ce dernier cas, l'orgue rencontre de sérieux concurrents dans les salles de spectacles, où il est ici loin de trôner en maître : l'architecte, comme le directeur de théâtre, ou l'organisateur de concert se méfient du personnage omnipotent qui vient encombrer la scène. Ils n'hésitent pas à le réléguer « à la cave » ou au « grenier » ; ils cherchent parfois à en dissimuler tout ou partie ; ils en répartissent les organes à l'étage des avant-loges ; ils en bouleversent ainsi le plan, ils en détruisent l'équilibre. Ici l'orgue se fait entendre trop haut ; là il ne porte pas. La seule conception logique n'a-t-elle pas été réalisée au Palais de Chaillot, où l'orgue, avec ses soixante-quinze tonnes, est remisé dans sa « gaine », lorsqu'il a fini de « servir » ? Il en est extrait, et tiré sur le plateau de scène, s'il doit parler en soliste. En revanche, dans la grande salle de concerts de la nouvelle Maison de la Radio à Paris, l'orgue électrique avec ses 96 jeux, reste fixe dans son grand buffet cintré,

PREMIÈRE PARTIE

FACTURE ET FACTEURS

Chapitre Premier

LES PRINCIPAUX ORGANES

Il y a ce que l'auditeur voit : c'est peu.
Il y a ce qu'il ne voit pas : c'est beaucoup.

Au premier regard, il apparaît que deux éléments s'offrent à lui : ici un soubassement de bois qui repose à même la tribune ; il dissimule sans doute un important matériel, et s'échancre en son milieu pour laisser place à la *console* des claviers. Là une *tuyauterie* en façade, qui, à son tour, sert de masque au monde sonore dont on devine la présence.

Voici la console. Elle peut affecter deux formes. Dans les orgues anciennes, elle est solidaire du soubassement, et l'organiste touche les claviers, tournant le dos au maître autel. La console est alors dite « en fenêtre ». Dans des instruments plus récents, la console forme un meuble indépendant, sorte de lourde commode, séparée du soubassement : l'organiste joue face à la nef. L'organier a disposé là deux, trois ou quatre claviers qui se superposent. Dans nos vieilles orgues, les deux premiers, — inférieurs — présentent la même étendue, soit de cinquante à cinquante-quatre notes ; les deux claviers supérieurs se contentent parfois de vingt-sept ou trente-deux touches. Dans les orgues modernes, celles qui n'ont guère plus de cent ans d'existence, tous les claviers ont semblable ampleur : de cinquante-quatre à soixante et une notes. Chacun de ces claviers correspond à un *plan* sonore, chacun à une

partie de l'édifice ; ici c'est le pavillon central — le *grand orgue* — celui-là qui attire à lui tous les regards, par l'importance que l'architecte lui assigne ; là, c'est le pavillon qui lui fait pendant « sur le devant de la cour » — le *positif* suspendu sur le bord de la tribune — reproduction en miniature du premier clavier. Par ailleurs, voici les *ailes*, qui donnent à l'ensemble sa physionomie expressive, son mouvement : le clavier de *récit* chargé de détails pittoresques, le clavier de *bombarde* qui, plus riche que les autres de sonorités éclatantes, doit mettre l'accent sur l'ensemble ; le clavier d'*écho* qui, doté de jeux menus, raffinés, autorise les contrastes et permet les effets savoureux. Ces claviers peuvent entre eux s'accoupler. L'organiste les touche d'une ou de deux mains, faisant ici chanter ce qui recevra là sa réponse. Polyphonie, dialogue qu'il soutient toujours de quelques basses touchées au pied, puisqu'un clavier pédestre est mis en outre à la disposition de l'exécutant. Ce nouveau « plan » groupe de vingt-sept à trente-deux notes.

Chacun de ces claviers met en action des *jeux*, représentés à la console par ces boutons de registres que le facteur a disposés avec art de part et d'autre des rangées d'ivoire. Le registre est-il poussé dans son logement ? le jeu ne « parle » pas. Est-il tiré de quelques centimètres hors de son antre ? il chante. A gauche et à droite des claviers, ces boutons s'échelonnent suivant un plan vertical, ou horizontal. Ils sont alors en escalier : sur la première « marche », voici les jeux du clavier inférieur, sur la seconde marche ceux du second clavier, et ainsi de suite. Quelques boutons d'ivoire, d'os ou de bois, dispersés sous les claviers, quelques dominos d'os, d'ivoirine ou d'ivoire, disposés en fronton au-dessus du clavier supérieur, permettent à l'organiste certaines « combinaisons » qui facilitent le maniement de l'orgue. De même, les « tirasses », les poussoirs, les « champignons » que l'on aperçoit au-dessus du pédalier, à gauche et à droite de l'« expression », et qui seront maniés ou accrochés par le pied, allègent la tâche de l'interprète.

Car l'on doit tenir la console pour le cerveau-moteur de l'instrument. C'en est l'âme. C'est elle qui reçoit, c'est elle qui dicte les ordres. Point de départ, elle est point d'aboutissement.

Nombreux sont les organes qu'elle commande directement et qui n'ont pu trouver place en ce meuble déjà lourd. L'organier en a dissimulé une importante partie derrière le soubassement du buffet propre à recevoir ces machines pneumatiques, ces combinateurs électriques, ces électro-aimants, ou ces mécanismes divers qui sont tous solidaires de la « cabine de direction ».

***

A l'étage supérieur, voici la tuyauterie. L'auditeur en aperçoit une part. Elle est minime. Tuyaux en façade, tuyaux en « montre », ils ne sont là qu'une cinquantaine d'individus. Ils se parent d'un magnifique éclat : étain argenté, étain bleuté, la matière arrondie joue sous la lumière, avec la ligne d'ombre que décrivent les bouches des tuyaux, avec les figures géométriques que dessinent leurs écussons. Ces « bien vêtus» semblent cacher des personnages moins somptueux, tous ceux-là qui, derrière, se pressent sur le sommier, et qui diffèrent de structure, de taille, comme de forme, de matière ou de timbre (1).

De structure d'abord. Voici d'une part les jeux ou tuyaux dits« à bouche», de l'autre les jeux ou tuyaux dits« à anches». Dans les premiers, l'organe émetteur, celui qui est à la source du foyer sonore, demeure en évidence comme chez l'être humain : la *bouche*, qui sert d'intermédiaire entre le pied et le corps, comporte deux lèvres, lèvre inférieure, lèvre supérieure, qui loin d'épouser la forme arrondie du tuyau, présentent une surface plane obtenue par l'aplatissement du métal. La « langue » est représentée par une pièce de plomb, dénommée *biseau :* langue *immobile*, soudée au pied, mais qui laisse filtrer l'air par une étroite fente, ou *lumière*, établie contre la lèvre inférieure. Le vent qui entre par le pied, vient buter contre le biseau, passe par la fente, met en vibration le corps du tuyau, et suivant la loi des ventres et des nœuds, engendre un son dont la hauteur dépend de la longueur du corps. De minces lamelles de métal — les oreilles — ont été soudées parfois de part et d'autre de la bouche, afin d'améliorer le cas échéant la sonorité.

Dans les tuyaux à anches, l'organe émetteur a été dissimulé à l'œil. En effet le pied recouvre une forte pièce de plomb dite *noyau*, dont l'extrémité inférieure enserre la gouttière d'anche et sa languette vibrante, dont l'extrémité supérieure sert de support au corps, simple élément de renfort sonore. Une petite tige de métal, dite *rasette*, vient glisser sur la languette, et permet d'accorder le tuyau. Le son est ici déterminé par la longueur donnée à la languette, et il est amplifié par le corps du tuyau et son pavillon.

Diversité de structure, mais aussi diversité de taille. Le terme s'entend de deux manières : hauteur du tuyau, largeur ou diamètre. Le facteur, suivant une très ancienne coutume, ne calcule pas en mètres, centimètres, décimètres, mais en

(1) Voir le tableau p. 16 et 17.

pieds (33 cm.). Tel jeu est dit de 16 pieds, parce que son tuyau le plus grave mesure 16 pieds de hauteur, soit 5,28 m. Le plus long tuyau d'orgue mesure 10,40 m et sonne le 32 pieds, le plus court mesure 1 cm. Cette règle vaut pour les tuyaux ouverts à leur extrémité. Si le tuyau vient à être fermé par une calotte, ou un tampon, il sonne à l'octave inférieure du précédent : loi élémentaire de l'acoustique. Dans tel jeu bouché de 16 pieds, le tuyau le plus grave ne mesure pas 5,28 m, mais 2,64 m. En règle générale chaque rangée de tuyaux est appelée *jeu* et caractérisée par un *nom*. Ce nom est suivi du chiffre qui indique la hauteur du jeu dans l'échelle sonore : 32, 16, 8, 4, 2, 1. Les jeux de 8 pieds embrassent l'étendue de la voix humaine : d'où leur importance dans un instrument.

La taille du tuyau désigne aussi la largeur de son diamètre, ou mieux le rapport qui existe entre cette largeur et la hauteur du corps sonore. Un tuyau, dit de grosse « taille », émet une sonorité ronde, onctueuse. En revanche, un tuyau de menue taille émet une sonorité grêle, parfois tranchante (gambe).

Diversité de forme. Certains individus sont cylindriques, d'autres coniques, d'autres rectangulaires. Quelques-uns sont renflés en leur centre, et leur extrémité est effilée. Pour d'autres le facteur semble avoir adopté un parti contraire, puisque l'extrémité du corps a reçu une sorte de pavillon qui renforce la sonorité. Ici des tuyaux fermés par une calotte, là des tubes à demi obturés. Non loin d'énormes flûtes, très étroites mais qui fusent jusqu'au plafond du buffet ; ou encore des flûtiaux lilliputiens et dont on a peine à prendre au sérieux l'action. Certains corps souffrent d'une profonde échancrure ou entaille à leur extrémité, destinée à l'accord ; d'autres non, qui sont dits « coupés en tons ». Il en est encore dont la calotte s'accroît d'une minuscule cheminée, conduit qui « prolonge » la taille du tuyau et améliore la sonorité ; d'autres dont l'extrémité s'orne d'un fuseau... En voici donc pour tous les goûts !

Diversité de matière aussi. Voici le bois. Voici le métal. En bois, tous les tuyaux graves des jeux à bouche, et quelques jeux à anches (notamment dans les orgues anciennes). A défaut de chêne trop coûteux, le facteur emploie du sapin, de l'okoumé. Parfois il fait appel à l'acajou. Les tuyaux de bois sont tous rectangulaires, peints ou vernis. Dans les tuyaux bouchés, la « calotte » est remplacée par le « tampon ». En métal, tout le reste de la tuyauterie. Pour les tuyaux de façade, l'organier utilise l'étain pur ; pour les autres, l'étain mélangé au plomb, de même l'aluminium *(étoffe)*, dans des proportions qui varient entre 25 et 70 %. Le zinc est employé dans un but d'économie pour certains tuyaux comme les basses des gambes ou les bombardes.

Pour qui sait voir, la diversité de structure, de forme, de taille, de matière, est chose étonnante déjà. Pour qui sait entendre, la diversité de timbre est plus encore source de surprise.

Les jeux de l'orgue se groupent ici sous trois rubriques, jeux de fonds, jeux de mutations, jeux d'anches, les deux premières séries appartenant à la catégorie des jeux à bouche, la troisième à celle des jeux à languettes. Chacune de ces rubriques comporte à son tour plusieurs « familles » et qui souvent connaissent un représentant des trois principales hauteurs — 16, 8, 4 pieds — on dirait presque des trois générations, des trois « âges » de la vie !

L'on peut tenir l'orgue pour une manière de vitrail ou d'enluminure. Les trois rubriques que l'on vient de dire répondraient ici aux trois éléments suivants : le dessin, les couleurs, les ors ou la lumière. Les jeux dits de *fonds* évoquent les lignes du dessin : ils constituent la base, le centre de tout instrument. Les jeux d'*anches* équivalent aux couleurs dont s'enrichit l'œuvre d'art : les bleus, les verts, les ocres ; autant de taches qui entrent dans la composition de la mosaïque, de la verrière ou de la miniature, et qui accusent les traits du dessin. Mais le vitrail ne serait rien sans la lumière qui le fait vibrer, scintiller, de même que l'enluminure ne saurait se passer de ces ors à plats qui soulignent ou mettent en valeur les moindres détails de l'« histoire » à raconter. Ainsi, sans ces jeux de *mutations* ou de mixtures qui viennent à chaque instant l'enrichir de leurs sons « harmoniques » artificiels, l'orgue paraîtrait un instrument sans vie. De même qu'il existe pour le peintre des couleurs complémentaires, de même il existe pour l'organiste, pour l'organier, des jeux qui se « mélangent ». Le timbre possède son individualité. Il ne lui est pas interdit d'en revêtir une autre s'il se juxtapose à son frère... ou à son cousin. Ainsi les timbres peuvent-ils varier à l'infini.

Il nous suffira de citer quelques exemples. Parmi les jeux de fonds, voici les quatre familles essentielles : principaux ou montres, violes ou gambes, flûtes, bourdons. Le *principal* — comme son nom l'indique — correspond au jeu type de l'orgue. Il sert de base à tout l'édifice sonore. Lorsqu'il est en façade, il prend le nom de *montre*. Construit en 16, 8, 4, 2 pieds, il doit pouvoir entrer dans tous les mélanges. C'est sur un principal de 4 pieds (le *prestant*) que se fait l'accord général de l'instrument. Enfin, c'est le *principal* qui conditionne ce « mélange » si caractéristique appelé plein jeu ou *plenum :* ensemble sonore réalisé par la superposition de plusieurs rangées de tuyaux qui s'échelonnent d'abord à intervalles d'octaves (16,

8, 4, 2), puis s'adjoignent des quintes et superquintes empruntées à tel registre des mutations dont nous parlerons plus loin. Le timbre du *principal* est riche en sonorité, calme, prenant. Les tuyaux cylindriques, ouverts, sont de métal.

De section plus étroite que les principaux, les tuyaux du jeu de viole ou de « gambe » — encore appelé violoncelle, salicional, dulciane — émettent un son clair et mordant qui rappelle celui des instruments à cordes. Accordés en battements, deux tuyaux de gambe, deux tuyaux de salicional, *parlant simultanément*, prennent le nom de *voix céleste* ou *unda maris*. Les violes et gambes n'existent qu'à l'état de 16, 8 et 4 pieds.

En revanche, les *flûtes*, comme les principaux, apparaissent — en tant que jeux — à tous les registres (toutes les octaves) de l'échelle, depuis le 32 pieds jusqu'au 2 pieds. Les flûtes sont de taille plus forte que les montres : d'une sonorité plus douce, plus ronde, elles connaissent plusieurs types depuis la flûte creuse, cylindrique, assez ronde, jusqu'à la flûte dite harmonique : en cedernier jeu, à partir de l'octave médiane, le corps est doublé de longueur, et percé en son milieu d'un trou qui permet de faire entendre, outre le son fondamental, le premier harmonique — c'est-à-dire l'*octave* — du tuyau. Les flûtes de 4 ou de 2 peuvent être également harmoniques ou *octaviantes*.

Non loin des flûtes enfin, il faut situer les *bourdons*. Tous les tuyaux sont ici bouchés, et sonnent donc une octave plus bas que la note qui correspond à leur longueur réelle. Le timbre en est doux, très moelleux, souvent mat et voilé. Ils s'échelonnent du 32 pieds au 2 pieds. A côté de ces bourdons, il faut placer les quintatons, de section plus étroite, et qui font entendre avec le son fondamental sa 12e ou superquinte.

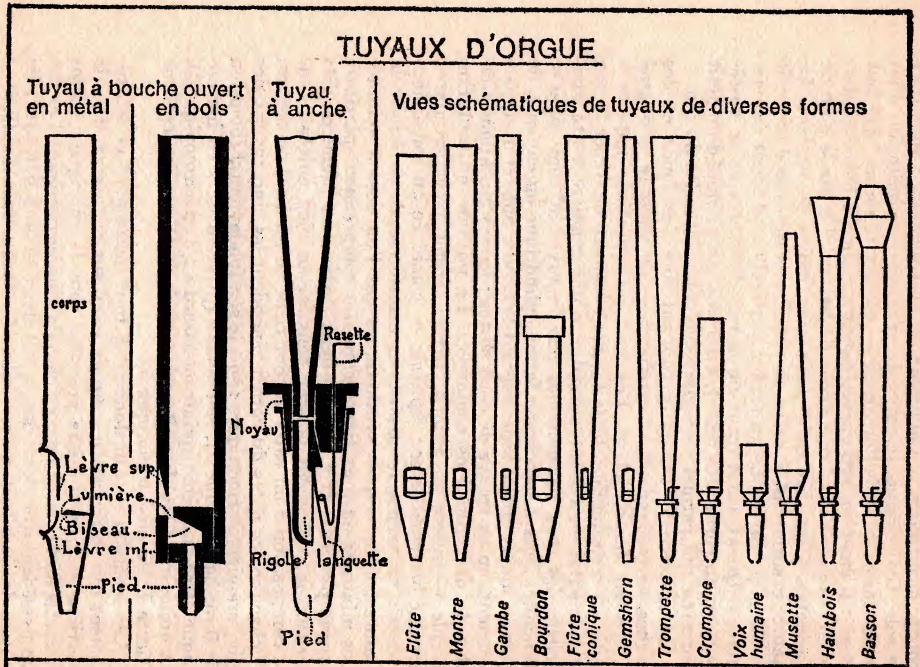
Les jeux d'anches, disions-nous, procurent à l'orgue toute sa force, sa virilité. Ils comprennent essentiellement deux types : l'anche à longueur normale, l'anche à corps raccourci. Dans la première catégorie apparaissent des jeux destinés au tutti, et des jeux de détail. La seconde catégorie ne connaît que ces derniers. Parmi les jeux à longueur normale, voici la famille la plus importante, celle des *trompettes* qui vont croissant depuis le 2 pieds jusqu'au 32 pieds. Clairon, trompette, bombarde, le nom peut varier suivant la « hauteur » du jeu. La forme demeure la même : le corps est un cône qui s'évase vers le haut. Si ce corps est rétréci pour tamiser la sonorité, si son calibre est plus petit, le jeu prend le nom de *basson*. Au côté des bassons (16, 8 ou 4), voici le jeu de détail par excellence : le *hautbois*. De petit calibre, le corps est constitué par une tige conique très peu évasée, surmontée par un pavillon assez court, mais très large.

Parmi les tuyaux à corps moindre, nous citerons le *cromorne, la clarinette, le chalumeau, la voix humaine ;* tous jeux de solo. Cylindrique, le corps du cromorne — imitation d'un ancien instrument de l'orchestre — est monté sur un cône très court : il émet un son caractéristique, riche en harmoniques. Ce tuyau possède-t-il une anche de basson, il porte le nom de clarinette. C'est dire qu'il parle avec moins de verdeur. Le facteur a surmonté le corps de certains cromornes d'un petit pavillon qui lui donne un timbre particulier : il s'agit du chalumeau. Quant aux tuyaux de la voix humaine, ils ne possèdent qu'un corps très réduit, muni à son extrémité d'un petit couvercle qui permet de régler à volonté l'intensité du son.

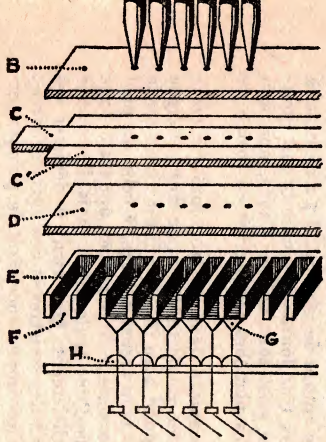
Un instrument qui ne grouperait que des fonds et des anches, correspondrait à un tableau — un paysage — auquel la lumière ferait défaut. Les jeux de mutations appelés à projeter cette lumière dans l'orgue viennent renforcer le son fondamental en faisant entendre, d'une manière toute artificielle, les sons harmoniques que le tuyau n'émet qu'avec difficulté. Jeux à bouche de forme cylindrique ou conique, de plus ou moins grosse taille suivant le clavier auquel ils appartiennent, on en trouve de deux sortes : ici des mutations simples, là des mutations composées. La mixture ou mutation *simple* — quinte ou *nasard ; tierce ; larigot* ou superquinte ; *tiercette* ou supertierce ; *septième* — combinée au son fondamental, en accuse les traits, en transforme et en éclaire le timbre : harmoniques synthétiques que l'on dose à volonté. Les mixtures ou mutations *composées* comprennent *plusieurs tuyaux par note.* Il y en a de deux sortes : les premiers, dits *cornets*, interviennent comme solistes, ou bien entrent dans la composition d'un tutti surtout riche en fonds et en anches. A chacune des notes du cornet répondent les cinq tuyaux des cinq premiers harmoniques : soit le son fondamental (bourdon de 8 ou harmonique 1), son octave (prestant de 4 ou harmonique 2), sa douzième (quinte ou nasard 2 2/3 ou harmonique 3), sa quinzième (doublette 2 ou harmonique 4), sa dix-septième (tierce 1 3/5 ou harmonique 5).

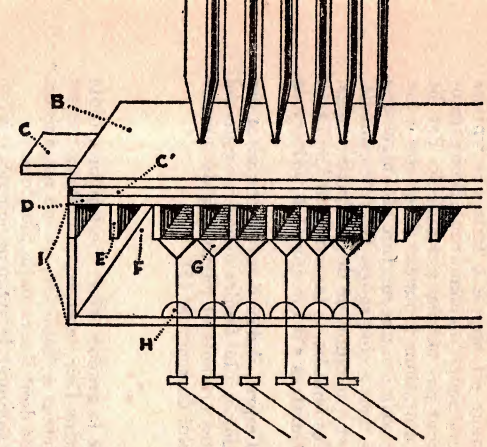
Les secondes — qui donnent à tout instrument ce scintillement qui équivaut au coup de soleil sur la toile ou dans la verrière — peuvent être groupées sous la rubrique : *pleins jeux.* Ils sont plus ou moins riches de sons *harmoniques.* Les uns ne possèdent que deux *rangs*, soit deux tuyaux par note ; les autres de six à huit rangs et plus. Les rangs vont d'ailleurs se multipliant de bas en haut. Dans tel *plein jeu*, les premières octaves comptent deux ou trois rangs, les octaves supérieures cinq et six. Dans tel plein jeu, le rang le plus grave commence

TUYAUX D'ORGUE

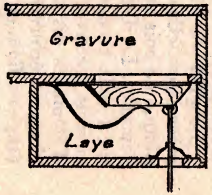


COUPE D'UN SOMMIER MONTÉ ET DÉMONTÉ



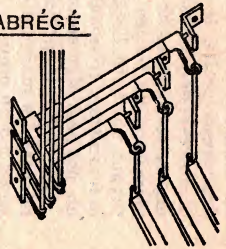


SOUPAPE



- **A** : Tamis ou faux-sommier
- **B** : Chape
- **C** : Registre
- **C'** : Faux-Registre
- **D** : Table
- **E** : Barrage
- **F** : Gravure
- **G** : Soupape
- **H** : Boursette
- **I** : Laye

ABRÉGÉ



au 4 pieds ou au 2 pieds ; dans tel autre c'est un tuyau de 1 pied ou de 6 pouces qui ouvre le feu. Comme on ne peut poursuivre sur toute l'étendue du clavier la gamme de tuyaux aussi aigus, donc aussi petits, le facteur est appelé à faire des *reprises* d'octaves et de quintes à l'intérieur d'un même rang. Bien harmonisées, ces reprises ne seront pas perçues par l'oreille. Est dit *fourniture*, un tel jeu de mutations groupant de quatre à dix tuyaux par note. Est dite *plein jeu*, une mixture plus aiguë que la fourniture, groupant de trois à cinq rangs. Est dite *cymbale*, un jeu plus aigu encore, et qui réunit de deux à quatre rangs.

Telles sont les principales familles de tuyaux dont l'auditeur relèvera les marques distinctives s'il est appelé à visiter « le secret » d'un orgue.

Mais si, plus curieux d'esprit, il désire savoir comment ces individus « entrent en action », il lui faudra déposer le matériel sonore qui vient de lui être présenté et partir à la découverte d'un nouveau monde : celui du *sommier* (1).

***

Par là, il faut entendre la grande caisse qui supporte toute la tuyauterie et emmagasine l'air venu de la soufflerie ; entre sommier et console, le facteur a établi une liaison mécanique, pneumatique ou électrique dont il sera parlé plus loin.

Simplement posé sur le sommier, le tuyau ne pourrait tenir en équilibre. Il est engagé à mi-hauteur dans une planche dite *faux sommier* ou *tamis*, percée d'autant de trous qu'il y a de tubes à maintenir. Certains tuyaux trop lourds et qui de ce fait pourraient s'affaisser sur leur pied sont même étayés, non loin de leur extrémité, par des planches échancrées en forme de croissants.

Le pied du tuyau s'escamote dans un trou foré sur cette pièce essentielle du sommier qui porte le nom de *chape :* longue plaque de bois qui correspond à *un* jeu, et qui est vissée sur le sommier. Le diamètre du trou creusé est égal à celui du pied qu'il doit recevoir. A l'extérieur le sommier apparaît donc comme recouvert non pas d'une seule table, mais d'une série d'éléments disposés parallèlement. Qui vient à dévisser ces chapes, découvre « l'étage » des registres et des faux registres : étage *médian*, et qui est d'une importance capitale, puisque certaines pièces ici mobiles — (il s'agit des *registres*), sont percées de trous pour le passage de l'air et permettent, suivant leur position, d'établir une communication entre les trous de la chape,

(1) Voir p. 16-17.

et ceux de l'étage inférieur, la table. Chacune de ces réglettes correspond à un jeu. Le jeu *coulisse*, sur le plan horizontal, entre deux faux registres immobiles. Dans le sens de la hauteur, il se meut entre chape et *table*. Cette dernière pièce imite un grand plancher qui fermerait la partie supérieure du sommier ; elle est, à son tour, percée d'un nombre de trous qui équivaut à celui des tuyaux placés sur les chapes. Le tout doit être d'une parfaite étanchéité : les pièces collées avec soin, les bois d'un grain serré, sans fente, ni nœud.

Si la partie supérieure du sommier comprend trois étages de planches assez minces, la partie inférieure groupe deux étages, plus élevés, mais qui sont disposés perpendiculairement aux précédents. Voici d'une part une manière d'entresol : il s'agit du *barrage* et des gravures ; de l'autre un rez-de-chaussée : il s'agit de la *laye*. Le barrage comprend une série de cloisons parallèles. La cavité qui s'étend entre deux de ces cloisons porte le nom de *gravure*. A un clavier de cinquante-quatre touches répond en principe un sommier de cinquante-quatre gravures. Cavités étanches, allongées et qui ne reçoivent l'air que par un mince clapet, dit *soupape*, mis en relations par tout un système de crochets, vergettes et leviers, avec la touche du clavier.

Maintenue dans sa position fermée par un ressort extérieur, la *soupape* peut être comparée à une porte qui ouvre sur un large vestibule, ou plutôt un étage inférieur : la *laye*. Celle-ci ne connaît aucune cloison. Elle emmagasine l'air que des portevent lui envoient de la soufflerie. Elle sert d'écrin aux soupapes dont elle abrite la partie postérieure, de section trapézoïdale, au ressort dont la tête vient porter sur la tête de la soupape, et dont la queue prend appui à un bloc de bois ajusté au fond de la laye. Un système de traction permet de mettre en relation la tête de soupape avec la vergette extérieure qui court à la touche. Il a fallu percer le plancher de la laye d'une série de petits trous par lesquels passe chacun des crochets de tirage. Pour que l'air ne vienne pas à fuir par ces trous, chacun des petits bâtonnets ou *joncs* qui est engagé dans le crochet de tirage est habillé d'une *boursette* en peau de chevreau imperméable.

Si pour un seul clavier, le facteur établit côte à côte deux sommiers, chacun de ceux-ci est diatonique. Les tuyaux y progressent par tons entiers. Ainsi l'on parlera d'un « côté *ut* » et d'un côté« *ut* dièse » ; si non, le sommier est chromatique.

Console, tuyaux, sommiers, voici bien des corps inertes. C'est l'air qui leur est un élément de vie. Le problème revient donc à alimenter tous ces organes et à distribuer partout le précieux

souffle. Problème qui nécessite l'installation de nombreux appareils.

Dans certaines orgues, c'est encore la vulgaire pompe du soufflet de forge qui permet d'envoyer l'air à l'intérieur de l'instrument : pompe à bras, ou pompe mue par le pied. La pompe tend à laisser la place au ventilateur électrique : moteur suffisamment puissant pour débiter à un régime normal, et sous la pression convenable, l'air exigé par le tutti de l'instrument. En règle générale, le débit doit atteindre environ 1 m^3 par jeu. La pression varie, au *départ*, entre 120 et 170 mm, mais aux différents sommiers de l'orgue, l'air *arrive* à des pressions différentes. La pédale exige une pression de 130 à 150 mm, pour les 32 pieds, 100 pour les autres jeux. Au grand orgue, il n'est pas rare de trouver 100 à 120 mm, au positif 90, au récit 95. Le facteur utilise aussi de plus faibles pressions. Tout dépend du local en lequel l'orgue est appelé à sonner. Il semble en tout cas que les basses pressions donnent de meilleurs résultats. Un orgue dont les pressions sont trop élevées hurle ou crie. Dans les orgues anciennes, la pression varie entre 60 et 95 mm. Cette pression est améliorée par l'établissement de certains réservoirs dits *régulateurs*, aménagés sur le chemin de l'air en aval du sommier.

Entre les pompes et le ventilateur d'une part, et de l'autre ces régulateurs, le facteur a disposé dans le soubassement du grand corps, un ou deux réservoirs *primaires*, véritables poumons destinés à emmagasiner l'air et à le tenir en réserve suivant les « demandes » des sommiers. Carrés ou rectangulaires, chacun de ces réservoirs comprend deux immenses *tables* dont l'une, inférieure est fixe, l'autre, supérieure est mobile : entre ces deux tables, prennent place des plis rentrants et sortants dont les peaux sont tendues sur des cadres de bois léger. Lorsque la pompe ou le ventilateur font leur office, le soufflet se remplit d'air ; la table supérieure s'élève ; les plis assurent une pression constante au vent ainsi reçu : cette pression a été une fois pour toute calculée et fixée à l'aide des poids — pavés de plomb — posés par le facteur sur la table supérieure. De puissants conduits ou canaux de section carrée ou ronde, viennent s'aboucher à ces soufflets primaires et distribuent l'air aux différents sommiers — aux différentes layes — de l'instrument. Ces conduits sont de bois ou de zinc. Sur leur course, et afin de régulariser débit et pression, le facteur a pu disposer divers appareils comme les « antisecousses », les boîtes régulatrices. Sont également dénommés portevent, ces menus conduits de plomb, de carton ou de matière plastique qui prennent sur le sommier la place d'un tuyau trop encombrant, et qui vont,

en fait, alimenter celui-ci qui a trouvé place sur une *pièce gravée*, en dehors du sommier. Ce tuyau est alors dit *posté*.

***

La saine alimentation d'un orgue est la condition première de son état de marche. Si l'air n'arrive pas en quantité suffisante, l'orgue ne donnera jamais son *plein*. En effet, l'organiste ne devrait jamais avoir à compter avec cet élément.

Si la pression est défectueuse — trop basse, trop élevée — il est difficile d'y remédier sans retoucher toute l'harmonisation de l'instrument. Moins graves sont les *houppements* ou tremblements qui affectent les sons, dont les causes doivent être imputées à un sommier défectueux ou trop vieux. L'*altération* est un phénomène contre quoi il est difficile de lutter sur le champ. Ici les sons ne tremblent plus, mais ils baissent de hauteur. L'*emprunt* d'une note sur une autre provient d'une étanchéité imparfaite entre deux gravures. Enfin le *cornement* est dû soit à la saleté qui s'est déposée sur une soupape, soit à la collision momentanée entre deux mécanismes par suite du déréglage de l'un d'eux.

Chapitre II

LES PRINCIPAUX TYPES DE TRACTION

Il en existe trois dont l'un, le premier, est plus que les autres utilisé, pour avoir donné ses preuves depuis vingt siècles : le système mécanique, le système pneumatique, le système électrique.

Traction ? il nous faut d'abord définir le terme. Au clavier, sous la pression du doigt la touche s'abaisse. Comme elle pivote en son milieu autour d'un axe, alors que la partie postérieure du bâtonnet s'enfonce, la partie antérieure s'élève. En s'élevant elle exerce une traction. C'est le vieux système du levier. En principe la note correspond avec une soupape, et celle-ci avec une gravure. En enfonçant la touche, il y a donc lieu d'abaisser la soupape, c'est-à-dire de l'ouvrir, et par là de permettre à l'air, emmagasiné dans la laye, de s'échapper par les trous de la table, du registre, de la chape et de faire parler le tuyau.

Entre touche et soupape, le facteur a disposé un mécanisme. Il était fort simple au début. Car l'orgue primitif ne comportait qu'un seul clavier — un seul sommier, muni de quelques jeux. A la largeur du clavier correspondait la largeur du sommier. Mais lorsque le clavier prit de l'extension (quarante-deux, quarante-huit, cinquante-quatre notes) — notamment vers le bas (les plus gros tuyaux exigeaient une place« anormale») — il fallut, par un ingénieux système, *réduire* à la largeur du clavier, la largeur de ce nouveau sommier. L'orgue s'est-il enrichi d'un second, puis d'un troisième clavier ? les sommiers correspondant à ces claviers n'étaient plus toujours au même étage que la console ; parfois même ils ne se trouvaient plus dans l'axe des claviers. L'orgue alors s'élevait en hauteur ou bien s'étalait en largeur. Les sommiers de pédale ont été disposés de part et d'autres des sommiers de grand orgue. Le sommier de positif a été établi au pied du soubassement, derrière la console. Quant au récit, c'est au premier ou au deuxième étage

que le facteur l'a dissimulé. Et de toutes manières, les mécanismes devaient aboutir aux différentes layes des sommiers, pour converger tous vers la console...

Les appareils destinés à établir une liaison entre les soupapes, plus exactement entre les bâtonnets ou joncs de soupapes et l'extrémité de la touche, comprennent essentiellement des vergettes, des abrégés, des barres d'équerres.

Petite tringle de bois mince, la *vergette* est terminée par un fil de laiton fileté qui sert d'axe à un écrou de cuir dur : elle doit transmettre instantanément au sommier le *mouvement* imprimé par le doigt ; mais elle ne remplira son office qu'en passant par l'*abrégé*.

Le nom de cet appareil fort simple dit son objet. En largeur les deux sommiers d'un grand orgue présentent parfois près de 6 m. Comme les cinquante-six touches du clavier n'offrent que 78 cm, il y a donc lieu pour le facteur de réduire à la largeur du clavier tout le dispositif de vergettes qui s'étale sur la longueur des sommiers... Sur une planche de forme trapézoïdale — dont le grand côté est axé vers le haut — ont été disposés, dans un ordre décroissant, des rouleaux munis à leurs deux extrémités de petits leviers où viennent s'accrocher les vergettes. Ces rouleaux peuvent pivoter. A l'une des extrémités, aboutit la vergette située face à la laye ; à l'autre extrémité s'accroche la vergette située face à la console. C'est le rouleau pivotant dans ses deux tourillons qui transmet le mouvement. Hier de bois, rouleaux et bras d'abrégés se font aujourd'hui en duralumin.

La descente des vergettes depuis le sommier jusqu'à la console implique de nombreux coudes à angles droits. Ce sont des *équerres* à deux leviers qui servent ici d'intermédiaires entre une vergette horizontale et une vergette verticale.

A l'intérieur de la console, d'autres combinaisons fonctionnent grâce à de semblables leviers : notamment les *tirasses* qui permettent d'accoupler le pédalier aux claviers manuels (et qui nécessitent également la présence d'un abrégé), les tirasses qui autorisent l'accouplement des claviers manuels entre eux. Ajoutons que dans un tel instrument, les registres qui sont répartis à gauche et à droite des claviers, obéissent à un tirage direct. Longs bâtons, de section ronde ou carrée, ils aboutissent à des tirants, équerres, rouleaux de fer ou de bois, qui commandent l'ouverture des registres au sommier. Voici qui explique le peu de maniabilité qu'offrent les consoles anciennes. Pour accoupler les claviers, l'exécutant doit faire preuve d'une force physique qui ne peut qu'aller à l'encontre du toucher.

Pour parer à cet inconvénient, Barker inventait, il y a plus de cent ans, un levier pneumatique qui permettait d'alléger considérablement le jeu. Une *machine pneumatique* contenant un levier par note, était adjointe au clavier principal des instruments moyens, appareil que l'on pouvait répéter, dans les grands instruments, au récit, voire au pédalier. Le levier pneumatique devenait un intermédiaire entre les deux claviers accouplés : levier fonctionnant grâce à un petit soufflet, lequel, recevant de l'air à forte pression dès que la touche du clavier inférieur s'abaissait, s'empressait d'agir sur la touche du clavier supérieur, supprimant de ce fait l'énergie musculaire jusqu'alors exigée de l'interprète. Cette invention portait en elle de nombreux perfectionnements. Elle permettait notamment de disposer les tuyaux les plus graves, et exigeant une alimentation plus forte, sur des moteurs extérieurs aux sommiers ; elle autorisait l'établissement dans un sommier mécanique, d'une double laye, l'une réservée aux fonds, l'autre aux anches (ces dernières désormais susceptibles d'être *introduites* sur le champ par une tirasse) ; elle s'appliquait enfin au tirage si redoutable des registres, et par là facilitait quelque peu la tâche de l'exécutant. Mais, à l'usage, cette machine Barker apparaissait comme un regrettable système, alourdissant le jeu du virtuose et supprimant pour lui le contact direct de la touche au sommier.

De nos jours, nombreux sont les organistes dont les préférences vont à la traction mécanique sans intermédiaire : rien, pensent-ils, ne saurait valoir le tirage direct de la soupape au sommier. La résistance à vaincre, par un jeu de vergettes bien réglé, est presque nulle, notamment lorsque la mécanique utilisée est de « système suspendu », comme la pratiquaient les facteurs classiques. L'attaque est alors instantanée. Les cornements n'existent guère.

Sans doute, hier encore, la transmission mécanique se prêtait-elle mal aux combinaisons dont l'organiste moderne fait usage pour changer de jeux rapidement. L'introduction du *tirage* de jeux pneumatique ou électrique en un orgue mécanique — et, par là, l'utilisation, en un instrument de structure ancienne, des combinaisons générales permettant de préparer à l'avance tous les jeux, les accouplements souhaitables et de les appeler au moindre déclic — a singulièrement consolidé la thèse de ceux qui soutiennent encore l'orgue mécanique aux dépens de l'orgue électrique.

Au moment même où le Français A. Peschard faisait à l'orgue les premières applications de l'électricité (1865), un autre Français, Moitessier, imaginait de remplacer l'ancien

sommier mécanique par un sommier entièrement pneumatique. Désormais, plus d'abrégé, plus d'équerres, plus de vergettes : ces différents éléments seront remplacés par des tubes de plomb ou de cuivre, au travers desquels circule l'air, agent moteur. Dans l'orgue pneumatique tubulaire, chaque note est reliée par un tuyau ou canal au petit soufflet de son levier pneumatique. Chacun de ces petits soufflets a trouvé place dans la laye elle-même ; à chacun désormais est imparti le rôle de la soupape classique. A chaque jeu correspond une laye. De telle manière que se trouvent supprimés, du même coup, la table, les registres, les faux registres. Dans les petits tubes qui servent d'intermédiaires entre les touches et leurs soupapes au sommier, le système tubulaire peut fonctionner de deux manières : à vent « poussant » (et l'air ne pénètre dans les canaux qu'à l'instant où la note est abaissée) ; à vent « rentrant » (l'air qui remplit les canaux au repos détermine en s'échappant, au moment où la touche vient à être abaissée, un aplatissement du soufflet qui ouvre la soupape).

Si les tubes dépassent 6 ou 7 m, il se produit un décalage entre le moment où la touche est abaissée et l'instant où le tuyau parle. Le *retard* est sensible si les tubes sont de section trop menue, ou si la pression y est trop faible. Un système souvent recommandé est celui qui fonctionne par la combinaison des deux principes : un premier groupe de tubes partant des touches utilisent le vent rentrant, et aboutissent à des relais ; un second groupe partant des dits relais utilisent le vent poussant et viennent se greffer aux soupapes à l'intérieur du sommier. A ces différents relais aboutissent aussi bien les tirasses, les accouplements, que tous les autres systèmes de combinaisons. Trop compliqué et peu sûr, le système pneumatique est aujourd'hui presque universellement abandonné.

L'orgue électrique a donné lieu à de nombreux essais. La simple pile est d'abord appliquée au tirage de la soupape. Peschard reprend ensuite à son compte l'invention du levier pneumatique de Barker et introduit dans l'orgue cette pièce à tout faire : l'électro-aimant, qui est destiné à agir sur les soupapes de décharge du levier Barker, puis sur une « minuscule soupape métallique qui commande elle-même la soupape de décharge ». Le courant est fourni par une dynamo, ou par des accumulateurs. Les contacts qui apparaissent à l'extrémité de chacune des touches des claviers, correspondent à de fines aiguilles, non oxydables, ni aimantables, en bronze phosphoreux, groupées par trois, quatre ou cinq sur des blocs.

Ce premier stade de l'orgue électrique sera rapidement dépassé. Si l'invention de Peschard est adaptée au sommier

pneumatique (un électro-aimant agissant sur chacune des soupapes des notes), elle trouve surtout de nos jours son application dans le sommier à gravures de type classique. Le facteur doit employer les meilleurs isolants, lutter contre l'oxydation, éviter la poussière et l'humidité, pires ennemis des contacts. Il vise maintenant à placer des électro-aimants suffisamment puissants sous les soupapes, sans intermédiaire. Les avantages l'emportent cependant sur les inconvénients. L'orgue électrique ignore la distance. La console peut être mobile, et assez éloignée des sommiers : l'attaque se fait toujours instantanément, et les combinaisons sont tellement nombreuses auxquelles le courant donne droit de cité que l'avenir paraît brillant qui s'ouvre, depuis cinquante ans, à l'orgue électrique.

Mais au toucher plus rapide et nerveux qu'autorise l'orgue électrique, d'aucuns préfèrent toujours la « résistance » et la sûreté du toucher mécanique. En tout état de cause, le vieux sommier à registres paraît l'emporter sur le sommier dit « à membranes », utilisé pendant une cinquantaine d'années, d'autant plus que ce sommier à registres peut être électrifié. On peut se demander finalement si l'une des meilleures solutions ne consisterait pas à choisir un orgue de traction mécanique — avec sommiers à gravures — mais doté d'un tirage de jeux électrique, ce qui autorise l'usage de toutes sortes de *combinaisons ajustables.*

Chapitre III

L'ORGUE CLASSIQUE :

son histoire, sa composition ses facteurs, son buffet

De tous les instruments, l'orgue est le plus difficile à décrire, car le plus complexe. De tous, n'est-il pas celui qui subit au cours des siècles les transformations les plus nombreuses ? Dans son histoire, il est cependant possible de distinguer trois périodes ; la première, plus longue que les autres, se réfère à l'orgue classique (XIVe s.-XVIIIe s.) ; la seconde à l'orgue romantique (XIXe s.) ; la troisième voit naître depuis un demi-siècle une brillante synthèse entre ces deux conceptions.

*
* *

Comme l'orgue est essentiellement formé d'un groupement de tuyaux sonores qui parlent sous la pression du vent, l'historien soucieux de retracer la genèse de notre instrument peut se livrer quant à ses origines à maintes hypothèses, sans qu'aucune ne donne entièrement satisfaction. Qu'il soit plus simplement permis d'en évoquer certaines : l'*aulos* des Grecs est une manière de hautbois double ; la *flûte de Pan* ou *syrinx* du berger groupe quelques menus tuyaux à bouche disposés côte à côte en ordre décroissant ; le *cheng* des Chinois, faussement dénommé *orgue à bouche*, est formé d'une calebasse ou réservoir qui accueille plusieurs tuyaux de bambous à anche libre, calebasse percée d'une ouverture contre laquelle s'appliquent les lèvres de l'exécutant, dont le souffle met en vibration cette masse « organale », alors que ses doigts sont appelés, comme dans la flûte, à obturer les tuyaux destinés à rester muets pendant que les autres parlent... Faut-il voir, ici ou là, une source première de l'orgue ? On ne saurait le prétendre.

Le premier « facteur d'orgue » fut, en revanche, celui qui réussit à construire un *sommier* (supportant une rangée de tuyaux), à y comprimer l'air de manière constante et à doter cet appareil d'une primitive rangée de touches — futur clavier — dont les mécanismes permettraient de faire parler les tuyaux à volonté. Celui-là a nom Ctésibius. Il vivait à Alexandrie au IIIe s. avant notre ère. Il parvient à emmagasiner l'air sous la pression de l'eau, donnant ainsi naissance à l'*orgue hydraulique.*

Ici, l'eau sert donc de régulateur au réservoir d'air. Les sept à huit tuyaux de l'appareil sont d'airain et à anches. Le clavier primitif est formé d'une série de touches que le doigt vient enfoncer, permettant à l'air de s'infiltrer à travers les trous d'une table supérieure du sommier, avant de mettre le corps sonore en vibration. Un facteur, dont l'identité nous échappe, devait un jour abandonner les deux corps de pompe de l'orgue à eau et les remplacer par deux soufflets : d'hydraulique, l'instrument devint *pneumatique.* Innovation dont on peut mesurer les conséquences... Mais en voici une autre : dès l'époque d'Auguste, le *jeu*, que Ctésibius ne semble pas avoir connu, existe.

On a retrouvé en Hongrie, à Aquincum, les restes d'un orgue pneumatique romain du IIIe s. après J.-C. L'instrument comportait quatre séries de treize tuyaux chacune, et le clavier rudimentaire groupait treize touches (la valeur exacte des intervalles existant entre ces notes n'a pu être établie). Le fait important réside dans la découverte de registres à glissière, en bronze ; elle prouve qu'au IIIe s. de notre ère, les artistes connaissaient un type de sommier mécanique à coulisses assez proche du nôtre. Chacun de ces registres était en effet mis en mouvement par un bouton qui faisait saillie à l'extérieur de l'instrument. Le système de la gravure n'existait pas moins. Une petite tirasse (avec bâtonnet et fil de laiton) établissait un contact entre la gravure et la touche, numérotée d'un chiffre romain. Etroits, en alliage (étain-cuivre), les tuyaux parlaient sous une pression moyenne. Chaque rang, formant registre, possédait son propre réservoir d'air...

Orgue hydraulique, orgue pneumatique, c'est sous l'une ou l'autre de ces formes que l'orgue essaime en Europe, ce que nous apprennent textes, miniatures, traités, représentations de toutes sortes. Si Constantinople et le bassin de la Méditerranée orientale semblent se faire une spécialité de la construction de ces instruments de musique, il apparaît que ceux-ci gagnent l'Occident à l'époque romaine et se font entendre au théâtre, comme au cirque. Les annales officielles nous

apprennent que l'empereur Constantin Copronyme envoyait en 757 un orgue à Pépin le Bref, mais elles ne donnent aucune précision d'ordre technique sur ce présent (1). A quel moment l'orgue entre-t-il à l'Eglise ? Il serait présomptueux de répondre. On ne sache pas que les invasions des Normands ou des Sarrasins aient été salutaires à d'aussi fragiles appareils. Pourtant, au moment même où l'Europe occidentale, sous l'impulsion de Cluny et de sa réforme, se couvre d'églises nouvelles, l'orgue semble envahir une à une certaines tribunes des grandes églises de la catholicité. La renaissance médiévale des X^e^, XI^e^ et XII^e^ s. assiste à l'apparition, timide encore, de l'orgue d'église. A Munich comme à Winchester, à Erfurt comme à Reims, à l'abbaye de Limoges comme à l'abbaye de Fécamp, voici les traces d'un instrument dont les claviers atteignent seize ou vingt notes, et qui s'enrichissent peut-être de plusieurs centaines de tuyaux, parmi lesquels un départ pourrait être opéré déjà entre les trois familles qu'on a décrites ci-dessus : fonds, mutations, anches.

Ne nous y trompons pas cependant. Avant le XVI^e^ s. l'orgue n'est pas en Europe aussi répandu qu'on l'a dit. Sa véritable diffusion coïncide avec celle de la polyphonie à quatre parties.

*
* *

L'histoire de l'orgue classique qui s'étend du début du XIV^e^ au début du XIX^e^ s. connaît deux grandes périodes. Dans la première, qui prend fin au début du XVII^e^, le facteur semble se livrer à des expériences. Dans la seconde, il parvient à la maîtrise. La France sera prise ici pour exemple. Pays-Bas, pays germaniques, Italie, Espagne suivront la même voie.

Du règne de Louis IX au règne de Louis XIII, notre pays a connu trois types d'orgue : le portatif, le positif, le grand instrument de tribune. De

(1) Sur les dix premiers siècles de l'orgue, le lecteur trouvera dans la thèse du D^r^ Jean PERROT une documentation neuve et de première main : *L'orgue, de ses origines helléniques à la fin du XIII^e^ siècle* (étude historique et archéologique).

chacune de ces familles, aucun individu ne subsiste. Nombreux en revanche les textes qui font allusion à ces orgues, nombreux les sculpteurs, enlumineurs ou peintres qui s'efforcent de les représenter. Il n'est que de lire les poètes, les chroniqueurs du Moyen âge ou du XVI^e^ s., il n'est que de feuilleter un manuscrit, déchiffrer un vitrail, un tympan de cathédrale pour découvrir ici ou là le joueur de portatif, ou le moine effleurant les touches d'un positif.

Des trois types d'orgue qu'on vient de dire, le portatif — moins coûteux, moins encombrant — semble emporter les suffrages les plus nombreux. Dans les premiers siècles du moins. Il est au même titre que le clavicorde, le clavecin, le luth, *instrument d'harmonie.* Comme tel, il permet de faire entendre simultanément les deux ou trois parties d'un conduit, d'un motet ou d'un *organum* — cette forme du chant polyphonique créée par un Léonin ou un Pérotin au XIII^e^. Il trouve place dans la maison du bourgeois, dans la chapelle du seigneur, comme à l'église ou chez le ménestrel. Les usages sont multiples qu'il autorise : il se mêle au chœur et tient lieu de flûte ou de chalumeau, s'il faut renforcer les voix de superius, de tenor, voire les remplacer. Il propose la note à la schola, il soutient le plain-chant ; dans la procession il scande les litanies ; au porche des cathédrales il symbolise la musique dans les *Miracles* ou les *Mystères :* une musique infernale et profane ici, une musique paradisiaque et mystérieuse là. Dans la chanson populaire, il ne lui est pas interdit de lancer le refrain ; on l'imagine sans mal dans la chanson savante, préludant aux douces mélopées du trouvère ou du troubadour. Et pourquoi ne pas supposer que le portatif ait exhorté les auditeurs à la danse ?

*
* *

Comme son nom l'indique, le *positif*, plus important que son frère, ne peut être porté en bandoulière. Il est *posé* à terre ou sur un meuble. L'artiste qui faisait sonner le portatif, touchait le clavier de la main droite, tandis que la gauche actionnait le soufflet. Le positif, plus volumineux, plus riche en tuyaux, admet une manière de révolution dans le jeu : l'exécutant cette fois applique *les deux mains* aux claviers, car les possibilités d'ordre sonore se sont accrues pour lui ; mais il doit faire appel à un aide, celui qui sera chargé, avec ses deux mains également, de propulser *les* soufflets — on disait alors d' « administrer le vent ». — Est-il placé sur un trépied, une table, une console ? ce nouvel instrument prend le nom de *positif de table*. Comporte-t-il déjà une sorte de soubassement ? ce positif qui porte à terre prend le nom de *positif à pied*. C'est au x^e^ s. qu'apparaissent ces deux types d'instruments, tout comme le portatif.

Volumineux, le positif n'est plus l'instrument à tout faire, à tout jouer. Il demeure dans la salle de musique du seigneur, dans sa chapelle, ou sur la tribune, le jubé de l'église. Le positif de table peut être encore manié avec aisance, mais on ne transporte pas facilement le positif à pieds. Tout au plus, le jour de la représentation d'un Mystère lui fait-on traverser la maîtresse nef, et l'installe-t-on au bas des planches, ou au fond de la scène, sous le porche de la cathédrale pour accompagner les Voix du Ciel ou les Diablotins descendus sur terre. En règle générale, c'est autour de lui, au pied du lutrin, que se groupent, dans le chœur, à la cantoria ou au théâtre, les chantres et les enfants des scholae. Il lui arrive également de servir de ralliement à plusieurs instru-

mentistes — cordes ou vent — qui, l'orgue aidant, donnent un concert. Moins coûteux que le positif à pieds réservé peut-être aux églises, le positif de table apparaît plutôt comme un instrument profane. Touché par le noble, le bourgeois, il l'est aussi par la femme, la châtelaine, la « dame », qui chante, ou qui fait danser. En plein air, ou à l'intérieur du logis, en France comme aux Pays-Bas, en Allemagne comme en Italie, le positif de table a les faveurs de toute une société au XIVe s.

Si le portatif a disparu au XVIIe, le positif a survécu. Nous disions plus haut qu'il avait fréquemment trouvé place à la tribune, ou sur le jubé. Posé sur le plancher, il apparaissait au centre de la balustrade échancrée à cet effet ; ou bien — positif de table — il avait été placé *sur* la balustrade elle-même. C'est là que nous le retrouverons depuis le XIVe s. jusqu'à nos jours, sous le même nom. Il n'est plus individu isolé, mais il appartient désormais à un instrument de la même famille, quoique beaucoup plus ample : le grand orgue de tribune, dont il constitue le clavier secondaire. Sur la même tribune, grand orgue *et* positif se sont trouvés côte à côte. Certains facteurs du XIVe ont pensé qu'il ne serait peut-être pas impossible de les faire « parler » de commun, et d'en confier le toucher à un seul et même interprète. Ainsi le clavier *réduit* du positif pourra-t-il s'accoupler au clavier plus *fourni* du *grand orgue*. Nous le retrouverons tout à l'heure.

*
* *

Il nous reste à donner quelques indications sur la facture, la composition de ces orgues lilliputiennes, portatives ou positives. Nous retrouvons dans ces instruments, à une échelle très réduite, les organes essentiels décrits dans les premiers chapitres de ce livre. Voici d'abord les petits tuyaux. Ils sont

d'étain dès le XI^e^, puis d'un alliage d'étain et de plomb, enfin de bois ; ouverts ou bouchés ; les uns cylindriques, les autres coniques. Le facteur les dispose sur un, deux ou trois rangs, dans un ordre logique, c'est-à-dire décroissant de gauche à droite. Les tuyaux les plus longs, les plus graves, correspondent aux touches inférieures du clavier. Il n'est pas rare de les voir groupés en forme de *mitre* épiscopale, les tuyaux les plus gros et les plus longs au milieu de l'instrument, les autres répartis en ordre décroissant de chaque côté. Leur hauteur varie de 24 à 8 et 4 pouces. A leurs pieds voilà le clavier : aux X^e^, XI^e^ et XII^e^, il ne comporte que neuf à douze touches ; au XVI^e^ le nombre de celles-ci atteint trente-quatre, voire quarante. Diatonique au début, le clavier se charge de tous ses éléments chromatiques au XIV^e^ s. Les touches sont d'abord de simples tirettes dont l'extrémité placée entre le pied du tuyau et la table du sommier est forée d'un trou par où l'air s'engouffrera. Cette *touche-tirette* qui fait office de soupape, sera tôt remplacée par la *touche-bouton*, ressemblant à celles de nos machines à écrire, puis la *touche-baguette* qui est à l'origine du clavier moderne. Une rangée de tirettes plus élevée que l'autre — de boutons ou de baguettes — figurent les notes chromatiques ; une rangée inférieure, les notes diatoniques. On les réunira par la suite, quitte à laisser les premières sur un plan supérieur, et à utiliser pour elles une autre matière : ici l'ébène, là l'ivoire. L'appareil qui permet de réunir les touches aux tuyaux porte en ces instruments le nom de sommier. Petite caisse en laquelle l'air est emmagasiné, et qui est construite en bois, en cuivre ou en plomb. La soupape a fait son apparition dès le XIV^e^ s. Un astrologue des ducs de Bourgogne, Arnaut de Zwolle, nous apprend qu'au milieu du XV^e^ s., le sommier à soupapes était déjà riche, en ces orgues portatives et positives, de tous les organes que nous avons dénombrés dans le second chapitre de cette étude. Le *registre* fait notamment son office, comme dans l'orgue pneumatique d'Aquincum. C'est dire que le portatif ou le positif possèdent différents jeux, traduisez : différentes sonorités. L'organiste les peut utiliser soit séparément, soit en les mélangeant les uns aux autres. Ils sont au nombre de trois ou quatre. La soufflerie de ces instruments comprend un ou plusieurs soufflets avec leur mécanisme de soupapes et ses annexes, ainsi que des portevent. Dans le portatif, il n'existe qu'un grand soufflet, actionné à la main ; dans le positif, le facteur a pu construire deux ou trois soufflets, actionnés à la main ou aux pieds : soufflets triangulaires en forme de poires, soufflets arrondis en demi-cercle, ou soufflets à table rectangulaires.

***

Portatif et positif possèdent leur *buffet*, tout comme le grand orgue. Il y a lieu d'une part de cacher à la vue soufflets et sommier, et de maintenir de l'autre les tuyaux placés sur ce dernier. D'où l'aspect général de tout portatif : une caisse rectangulaire dont les deux côtés plus étroits sont prolongés par des montants. La caisse reçoit le sommier. Les montants préservent les tuyaux. Une traverse de bois réunissant un montant à l'autre, maintient dans le haut les corps sonores. Le tout est sculpté, rehaussé de peintures précieuses, les tuyaux souvent guillochés. Un luxe encore plus grand sera déployé pour la décoration du positif. La boiserie du positif de table est semblable à peu de choses près à celle du portatif. Le positif à pieds connaît déjà un véritable buffet, avec soubassement découpé par des arcatures, des panneaux. Les tuyaux les plus gros ont pris place de part et d'autre de l'instrument dans des tours plus élevées : on les dénommera *tourelles*. Au XVI^e^, le revêtement de l'orgue peut être plaqué de bois précieux ; on y découpe des rosaces, des soufflets, des arcatures, on y peint déjà quelques scénettes. A profusion l'on y répand l'or et l'azur. Les tuyaux sont argentés, les écussons passés au vermillon. Telles nous apparaissent ces orgues portatives ou positives dans les tableaux des XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ s. ; avec scrupule et fidélité, le peintre relève un à un ces détails qui affectent le clavier, la traverse ou la tuyauterie, et qui nous disent, plus que les textes, l'amour que portait à son travail un facteur, hélas ! anonyme, qui était architecte autant que décorateur.

***

Pour remplir les cathédrales que construisaient nos maîtres d'œuvres aux XIII^e^ et XIV^e^, les mêmes facteurs ont pensé que portatifs et positifs étaient désormais insuffisants. Le besoin d'un instrument aux sonorités plus puissantes, plus variées, se fait sentir dès la fin du XIII^e^, pour alterner avec le chœur ou entraîner la foule des fidèles. D'où la nécessité de construire un sommier plus large, destiné à recevoir une tuyauterie plus abondante ; d'où la nécessité, pour ne pas assourdir l'organiste, de surélever sommier et tuyaux, ce qui allait entraîner une révolution dans la facture d'orgues : autrefois la touche, la soupape et le tuyau se trouvaient sur le même plan. Il n'en sera plus de même désormais. Si le sommier est plus large que le clavier, s'il est situé sur un plan supérieur, il y a lieu de créer entre ces deux organes un lien : c'est l'*abrégé* dont on a déjà parlé. Alors seulement sera réalisé le grand orgue dont le point de départ semble devoir être cherché dans le positif à pieds, placé au XIII^e^ sur les jubés de nos églises.

Ce grand orgue apparaît dans toute la chrétienté médiévale au cours du XIV^e^ s. Sans doute l'instrument est-il coûteux, mais sa diffusion progresse au XV^e^ s. ; certains pays, certaines régions se spécialisent dans la construction de ces grands corps sonores ; de leurs découvertes bénéficieront des contrées moins riches en facteurs. L'Allemagne du XV^e^, la Bourgogne du XV^e^, les Flandres et l'Italie du XVI^e^ ; à la même époque la Normandie, la Castille, la plaine du Pô, mais surtout les Pays-Bas autrichiens, voici les terres d'où sortiront les créateurs de l'orgue moderne.

Alors surgissent un à un tous les éléments que nous avons décrits au début de ce livre : claviers,

manuels, pédalier, accouplement, registres de toutes tailles et de toutes familles, tirasses ; l'histoire de l'orgue en Europe, une fois connus et décrits ses principaux organes, pourrait se borner à une simple chronologie fixant la mise en service de chacun d'eux.

Mais l'œuvre d'art exige un minimum d'organisation, suppose l'équilibre. Les facteurs du XV^e^ et du XVI^e^ le chercheront. Leurs descendants le trouveront au XVII^e^.

Au point de départ, voici le grand positif à pieds : il comporte un clavier de trois octaves, soit trente-six touches destinées à faire parler plusieurs jeux de *principaux* et leurs octaves. Il est deux manières de développer cet instrument. D'une part le facteur enrichit son échelle sonore, étend son clavier et le dote de quelques notes supplémentaires dans les basses et dans les dessus. D'autre part il multiplie ses rangs de principaux et d'octaves, leur adjoint des rangées de quintes et de superquintes. Du coup, il établit le départ entre ces deux familles essentielles : les montres ou principaux qui prennent place en façade, et les quintes ou nasards, mutations simples, les pleins jeux, fournitures à rangs composés, toutes mixtures à reprises, qui viennent enrichir les fonds. Mais l'adjonction de quelques notes au clavier a rapidement rompu l'équilibre de l'ensemble. Si de nouvelles touches viennent étoffer les dessus, il faudra veiller à ce qu'elles ne détruisent pas l'effet qu'on est en droit d'attendre des basses. Par contre, si elles prolongent vers le grave l'étendue du clavier, il faudra s'assurer qu'elles ne diminuent pas l'intensité des dessus. Or les basses *portent* plus que les dessus. Si deux ou trois tuyaux de principaux par note font leur office pour la partie inférieure du clavier, il y aura lieu de multiplier les rangs dans sa partie supérieure.

Plutôt que de porter à soixante notes l'échelle du clavier qui n'en compte pour l'heure que quarante au plus, — son accroissement nécessiterait la réalisation d'un double sommier, d'un abrégé compliqué auxquels les facteurs sont encore loin de penser — on préfère disposer ces notes supplémentaires sur un second clavier. Celui-ci actionne-t-il les nouvelles touches de basse ? nos ancêtres lui donnent le nom de clavier de *contre-teneure :* origine du pédalier sans doute, car ce clavier pouvait être touché à la main ou au pied par un système de

chevilles et de vergettes tirant les notes du clavier. Celui-ci actionne-t-il les nouvelles touches de la partie haute ? nos ancêtres lui donnent le nom de « petites orgues » (par contraste avec le corps ou clavier principal dit *grand orgue*) ou de *positif* par assimilation avec ce *positif* à pieds ou de table dont on a déjà parlé, petit orgue qui avait trouvé place sur la tribune ou sur la balustrade. Puisque l'organiste doit s'asseoir entre les deux buffets, le second sera dit *positif de dos*, clavier secondaire dont la tuyauterie, en règle générale, sera toujours, dans l'échelle sonore, d'une octave supérieure à celle du *grand orgue*.

Dès la fin du XIVe, du moins dès le premier tiers du XVe, l'orgue paraît comporter ses trois plans essentiels : le clavier principal dont les sommiers sont situés environ 1 m au-dessus de la console ; le clavier secondaire ou positif ; le clavier de pédale, faisant parler les gros bourdons, les basses que l'organier a groupées de part et d'autre du sommier principal, en deux hautes tourelles, dénommées *trompes*. A côté des principaux, le facteur établit quelques flûtes, des mutations simples et composées, et déjà un ou deux jeux d'anches, comme la voix humaine ou régale, la sacqueboute ou trompette.

Il n'est pas rare qu'un grand instrument du XVe s. compte quinze cents à deux mille tuyaux, une vingtaine de registres. dont les plus graves pouvaient atteindre 24 pieds, et une demi-douzaine de forts soufflets actionnés à la main, ou mieux aux pieds.

Tous ces mécanismes prennent place dans un buffet de style gothique qui comporte trois étages — soubassement, tuyauterie, entablement. Buffet plat dont la décoration essentielle consistait dans l'aménagement des tuyaux de montre. Ceux-ci sont répartis dans des « plates-faces » dessinant une mitre ou un V ; ils sont flanqués des plus hauts tubes de l'instrument, réunis en une tourelle plus élevée, qui ne présente encore aucune rotondité, ses cinq ou six tuyaux étant disposés sur un même plan vertical,

Un jour proche viendra où ces tourelles constitueront un avant corps à trois pans, ou en tiers point. De plus gros tuyaux ou trompes pouvaient encore trouver place au niveau de la tribune, dans de gigantesques *étuis*, souvent soutenus par des colonnes de pierre dont la base reposait sur le sol. Au buffet principal répondait sur la tribune un buffet secondaire de positif, réplique du premier quant à son architecture et sa décoration. Feuillages stylisés, plantes, fleurs, gâbles, lancettes, clochetons, rosaces, quatre-feuilles, rinceaux, perles, ces différents motifs font disparaître la rigidité du cadre que viennent clore, à l'étage de la tuyauterie, deux volets peints que l'organiste ouvrait avant de se mettre aux claviers.

*
* *

Un certain équilibre avait été trouvé au XV^e^ s. Poussés par le besoin d'innover toujours, les organiers du XVI^e^ ne sauront pas toujours le conserver. Les facteurs de l'orgue gothique concevaient l'instrument comme une gigantesque mixture, un *plein jeu* fourni dont les dernières notes comptaient chacune vingt, trente ou quarante tuyaux. Leurs fils conçurent un orgue aux plus vastes proportions et enrichirent ses dernières touches de soixante-dix à quatre-vingts rangs. Mais s'ils ont multiplié les séries de tuyaux dans les tessitures élevées, ils songèrent également à leur donner une base suffisante en dotant leurs instruments de bourdons de 24 ou 32 pieds, *trompes* dont le nombre devait aller croissant au XVI^e^ s. Sans doute le *registre* avec tout ce que cette notion comporte d'individualisme existait-il au XV^e^ : mais il était utilisé pour *une famille* (*les* principaux, *les* pleins jeux, *les* octaves) plus que pour *un* jeu. Le facteur du XVI^e^ tire du

registre un tout autre parti : le principe du sommier à coulisse lui permet d'isoler *un* rang de tuyaux. D'où le grand nombre de jeux de détail qui viennent désormais accroître la palette sonore de l'interprète : flûtes de toutes sortes, bourdons bouchés, nasard (2 2/3), cromorne, trompette, hautbois, musette, cornet de 5 r. Ces registres surchargent tantôt le clavier principal, tantôt celui du positif. L'orgue gothique du XV^e^ était un instrument synthétique, au grand plein jeu, avec ses deux plans. L'orgue de la Renaissance est un instrument analytique. Le premier dénotait plus de raisonnement, le second plus de fantaisie. L'on en pourrait dire autant du buffet de cet orgue. Dans son architecture, il s'inspire encore des grandes lignes de la boiserie plate flamboyante avec ses tourelles à trois pans ou en tiers point. Quant à son ornementation, elle se perd, elle aussi, dans le détail : rinceaux, frises, têtes d'anges ou d'animaux, feuillages variés, grotesques, statues articulées, mascarons, étoiles tournantes, clochettes, plumets, cariatides à mi-corps, tout est fait pour être vu de près.

Ces renseignements d'ordre général valent pour tous les instruments d'Europe. Il va sans dire que dès cette époque se constituent des types nationaux. L'orgue flamand, néerlandais et germanique connaît déjà des claviers plus nombreux. Le *Brustwerk*, positif de poitrine, dont le sommier a trouvé place entre la console et le grand orgue, existe en Allemagne depuis le XV^e^ s. L'*Oberwerk* ou *récit* paraît à la fin du XVI^e^. Le pédalier est riche de plusieurs jeux de fonds, d'anches et de mutations : très maniable il connaît le 16 pieds. L'orgue italien n'utilise pas le positif. Il correspond à un grand *plein jeu* dont les rangs sont non pas groupés sur un même registre, mais séparés, chacun faisant entendre un harmonique du son fondamental. L'ensemble constitue le *ripieno*. Quelques chevilles touchées au pied permettent, comme en France, de faire parler les notes graves de l'unique clavier manuel. Pas de pédalier avec jeux indépendants en Espagne. L'orgue riche de deux rangées de touches, correspond ici à un immense plein jeu, avec registres

séparés, basés sur des principaux plus graves qu'en France ; on y trouve également des familles sonores de trompettes. L'étendue des claviers représente environ quatre octaves. De même en Angleterre où l'orgue du XVI^e est un instrument réduit à un seul clavier et quelques jeux.

S'il faut déjà retenir à l'étranger quelques noms de facteurs d'orgues pour cette période, comme les Chappington en Angleterre. les Antegnati en Italie, les Bus, les A. Mors en Flandre, une place importante doit être faite à ceux qui se sont illustrés en France à la fin du XV^e ou au XVI^e s., les Oudin-Hestre, les Nicolas Petit, les Jousseline, les François des Oliviers, les d'Argillières, tous grands créateurs et grands artistes, mais soucieux du détail plus que de l'ensemble.

*
* *

L'instrument de la Renaissance, avons nous dit, était un orgue de transition, terrain d'expérience qui accueillit pêle mêle, en France comme en Allemagne ou dans les pays flamands ou néerlandais, les sonorités les plus nouvelles. Il lui faudra recevoir des règles précises au XVII^e. Dans l'orgue qu'ils vont créer — et qui va subsister tel jusque vers 1840, — les facteurs du Grand Siècle sauront unir en une magnifique synthèse les principes du Moyen Age, aux « fantaisies » du XVI^e. Après avoir amélioré l'alimentation de l'instrument par la création du soufflet à éclisses, ils vont mettre toute leur science à établir un juste équilibre entre les claviers d'abord : grand orgue et positif — dualité autour de laquelle gravitent un *pédalier* (qui demeure stationnaire en France jusqu'à la fin du XVIII^e, mais s'accroît en Allemagne dès le XVII^e autant qu'un manuel), et de nouveaux claviers de détail dits ici *Récit*, *Echo* (ce sont des demi-claviers de vingt-sept

à trente-deux ou trente-neuf notes), là *Oberwerk* (ils ont même étendue que le clavier principal.) Entre les familles de jeux ensuite : au grand orgue comme au positif de dos, même proportion entre les fonds, les fournitures, les anches. Les principaux ou montres seront toujours doublés par des bourdons et des flûtes de même taille. Ces principaux parlent en solistes, mais visent d'abord à constituer le *plenum*, synthèse toute de lumière groupant les fonds 16, 8, 4, 2 pieds, et les fournitures et cymbales. Le *plenum* du grand orgue doit être plus grave que celui du positif avec lequel il pourra d'ailleurs s'accoupler. La composition des fournitures et cymbales ne laissera plus place à l'arbitraire (de cinq à dix rangs). A chacun de ces claviers, trompettes, clairons et parfois bombardes apportent l'éclat. Le cornet composé ou décomposé (cinq rangs) servira de charnière entre fonds, mutations et anches. Voici l'indispensable auquel se tinrent deux siècles durant tous les facteurs.

Le superflu consistait en ces jeux de détail ou jeux de concert, répartis dès la première moitié du XVII^e^ siècle sur un clavier d'*Echo*, sur un clavier de *Récit*, jeux à bouches, jeux à anches susceptibles de chanter en solistes. Ces deux derniers claviers en France ne s'accouplent pas aux précédents. Dans les pays germaniques, l'*Oberwerk*, plus complet, peut être réuni à l'*Hauptwerk*. L'Allemagne, où l'orgue doit plus qu'ailleurs accompagner au temple la communauté des fidèles, multiplie les jeux de fonds, les anches douces. La France, où l'orgue se voit confier surtout un rôle d'apparat, multiplie les jeux d'anches de sonorité franche. Ici et là l'étendue des claviers s'élève de quarante-cinq à cinquante, cinquante-trois touches ; les pédaliers restent chez nous réduits à une vingtaine de chevilles, souvent encore diatoniques, faisant parler des flûtes et des anches ; ils possèdent outre-Rhin vingt-sept à trente notes chromatiques qui commandent une quinzaine de jeux. Depuis le début du XVII^e^ en France, on aime à isoler pour la sonorité qu'elle émet dans la *taille* ou partie de tenor, l'harmonique 5 du son fondamental, la *tierce*,

qui entre dans la composition du cornet ; en Allemagne comme en France, celle-ci est accouplée sur un même registre à une quinte que vient étoffer parfois un 2 pieds, et donne naissance à divers *cornets* en miniature, comme la *sesquialtera* ou la *terciane.*

C'est vers 1670-1680, que l'orgue français atteint sa maturité, et ce, notamment à Paris. Définitivement constitué, quant à ses claviers et à ses différentes familles de jeux, il semble que le facteur parisien soit maintenant soucieux de lui imprimer une force plus grande. L'instrument se doit de remplir toute l'église, et non plus une partie du monument : d'où la nécessité de développer l'éclat de ses trompettes, la luminosité de ses fournitures, et d'augmenter partout la pression. Instrument décoratif, au temps de Louis XIV, il doit permettre les grands dialogues, les grands jeux, autant que les monodies de détail, et il est vraisemblable que c'est l'époque où l'orgue acquiert, pour la première fois, cette puissance imposante, cette autorité qu'il n'a jamais perdues depuis.

A l'époque classique, l'orgue italien garde ses proportions réduites, ses larges principaux, son merveilleux *ripieno ;* certains instruments s'adjoignent pourtant un second clavier, s'ils ont pour auteurs des Flamands ou des Allemands, mais ils ignorent encore le pédalier aux jeux indépendants. En Espagne, les facteurs semblent multiplier à plaisir les anches éclatantes, dont plusieurs sont disposées perpendiculairement au buffet, et dites « en chamade » (vers 1675). Quant à l'orgue anglais, il se développe considérablement après la Révolution de 1643 : les facteurs de l'île, qui, fuyant la guerre civile, sont venus chercher refuge en France, en ont rapporté des principes qui leur permettent de transfigurer le très modeste positif dont jusqu'alors

s'étaient contentés les organistes. Un deuxième, puis un troisième clavier apparaissent ; les jeux de fonds s'accroissent suivant la méthode allemande, lorsqu'un facteur d'outre-Rhin (B. Smith) va travailler en Grande-Bretagne. Le pédalier demeure pourtant inconnu jusqu'à la fin du XVIII^e^. C'est à Londres cependant que l'on construit au début du même siècle les premiers claviers de *récits expressifs*, innovation qui sera reprise à Leipzig vers 1745.

L'orgue classique connaît en Europe son apogée entre 1680 et 1740. Aucune transformation d'importance à partir de cette date. Les types nationaux s'accusent alors à l'exception cependant de l'orgue allemand qui emprunte dans la deuxième moitié du XVIII^e^ à l'orgue français nombre de ses caractères, et notamment le bel équilibre qui avait été réalisé chez nous entre le *plenum* des différents claviers.

C'est à certains artistes de très haut mérite que revient l'honneur d'avoir en un siècle et demi porté l'orgue à sa perfection. Citons pour l'Allemagne les noms des facteurs Scherer, Fritzsche, Compenius, Casparini, et surtout celui d'Arp Schnitger, qui dotèrent les pays germaniques des instruments les plus somptueux qu'ait connus l'Europe à la fin du XVII^e^. Ils seront continués au XVIII^e^ par un M. Dropa, un J. Scheibe, un G. Trost, un J. Gabler, un Tamitius, un J. Wagner, et tout particulièrement par les deux frères A. et G. Silbermann dont l'aîné avait été travailler à Paris avant de s'installer en Alsace. C'est qu'au XVII^e^ s., la France pouvait également s'enorgueillir d'une phalange de très grands maîtres dont la réputation avait franchi nos frontières : au premier rang de ceux-ci, voici les Nicolas Barbier, Crespin Carlier, G. Lesselier, R. Gouet, Cl. de Villers, Cl. et Ch. Lefebvre, R. Ingout (Normandie), les d'Argillières, les Langueudeul, les Le

Pescheur, les P. Maillard, les de Heman, les Thierry, les Du Castel, les Clicquot, les De Joyeuse, les Lesclop (Ile de France), les Le Bé (Champagne), les P. Marchand, les Ch. Boisselier (Provence). Sans être d'aussi grands créateurs, leurs successeurs du XVIIIe, les Dallery (Nord), les Lefebvre (Normandie), les Legros, les Dupont (Lorraine), les frères Riepp (Bourgogne), les Lépine, les Cavaillé (Guyenne et Languedoc), les Isnard doivent être tenus pour de savants réalisateurs, artistes autant que techniciens. Trois personnalités marquantes symbolisent en France l'orgue de la fin du XVIIIe : François-Henri Clicquot (Paris), Jean-Baptiste Lefebvre (Rouen), Dom François Bédos de Celles (Toulouse, Bordeaux, Paris). Ce dernier devait écrire entre 1766 et 1778 une véritable somme en trois volumes sur l'*Art du facteur d'Orgues*, qui fait toujours autorité. On ne saurait enfin omettre de signaler que jusque dans la première moitié du XIXe siècle, les Callinet servent en Alsace la belle tradition des Riepp.

Au côté de ces illustres maîtres d'œuvres allemands et français, la Scandinavie ne saurait citer que les frères Cahmann, l'Italie que les Serrassi (XVIIIe), l'Angleterre que les Dallam, les Harris, B. Smith (XVIIe), A. Jordan, S. Green, J. Snetzler (XVIIIe).

A l'orgue tout d'architecture et d'équilibre qu'ils ont construit les uns et les autres en Europe, correspond, à l'âge classique, un buffet qui vaut surtout par ses lignes. Au siècle de la Renaissance, on se souvient que la décoration avait pris le pas sur l'architecture. Dès le début du XVIIe, le programme diffère. Les hautes flûtes de 16 et 32 pieds semblent commander l'ossature du meuble qui doit les contenir. Les tourelles en demi-lune représentent le seul décor qui compte : trois à cinq tourelles au grand corps, trois au positif. Elles dessinent à l'étage de l'entablement

supérieur des décrochements qui donnent à l'œuvre son élancement. Des panneaux aux fortes moulures se lisent sur le soubassement. De puissantes cariatides engainées soutiennent les tours latérales. Des dômes à imbrications, ou des plumets, des statues les coiffent. Quelques claires-voies, des feuillages qui laisseront au XVIII^e^ la place à de molles draperies, dissimulent l'extrémité supérieure des tuyaux dans le haut des plates faces. Le buffet Louis XIV est plus volumineux que le buffet Louis XIII, le buffet Louis XV plus gracieux et souvent incurvé. Une certaine rocaille vient surcharger le meuble germanique ; l'Angleterre préfère une formule plus simple, l'Italie conserve son buffet plat, quitte à l'agrémenter de multiples fioritures. Les « trompes » de la Renaissance subsistent dans l'orgue allemand. De toute manière, ici et là, le tuyau reste maître de la façade.

Chapitre IV

L'ORGUE ROMANTIQUE

C'est à l'église abbatiale de Saint-Denys en France qu'était né, vers 1140, le grand portail gothique tel que les maîtres d'œuvres en reproduiront le modèle dans nombre de nos cathédrales aux XII^e^, XIII^e^ et XIV^e^ s. C'est à la même église que naquit sept siècles plus tard l'orgue romantique (1841), tel que les facteurs en répandront la formule dans toute l'Europe jusqu'en 1914. Le portail du XII^e^ était une œuvre anonyme. L'orgue du XIX^e^ est sorti des mains d'Aristide Cavaillé-Coll. Il marque une révolution dans l'*Art du Facteur d'Orgues*.

Si vous interrogez ceux-là, historiens, musicologues, critiques musicaux, ecclésiastiques, organistes, qui eurent pour mission vers 1820-1840 d'éclairer les artistes sur l'instrument religieux par excellence, vous apprendrez — non sans étonnement — que les orgues dites « anciennes » — celles qui remontaient avant la Révolution (à une date totalement ignorée du public) — étaient poussives et souvent injouables. Les gravures manquaient de largeur et de longueur, ce qui n'était pas sans causer des altérations. La soufflerie distribuait le vent avec irrégularité ; les soufflets ne présentaient pas la capacité voulue ; les porte-vent laissaient à désirer. Les claviers restaient durs, et l'accouplement entre deux claviers prin-

cipaux demeurait impraticable. Tout le mécanisme — vergettes, abrégé — était à revoir. Des frottements inévitables entre deux vergettes contribuaient à multiplier les cornements. Mais voici plus grave : les sonorités d'antan ne donnaient plus satisfaction aux juges sévères du XIX^e^. Ces orgues — qui « semblaient simuler un chœur de vieilles femmes » (Mendelssohn) — manquaient de « grâce et de sentiment». Les mutations paraissaient criardes et inutiles, les fonds trop menus, les anches trop rugueuses : le manque d'expression était unanimement reproché au malheureux grand corps incompris.

A cette désaffection du public à l'égard de l'orgue, nous voyons plusieurs causes. Elles expliquent pour une part le programme de celui qui va s'efforcer, tout en créant l'instrument romantique, de répondre dès 1840 au goût d'une clientèle nouvelle.

Ici nous prendrons une fois de plus la France pour modèle. Cette France de 1830 n'est pas encore relevée complètement des ruines accumulées par la Révolution. Combien d'orgues alors détruites, pillées, détériorées, brûlées dans nos églises ! Combien d'instruments vendus, laissés à l'abandon ! Des années l'orgue reste muet en nos sanctuaires. Il ne paye plus ! Le facteur disparaît. François-Henri Clicquot est mort en 1790 : personne pour le continuer. La France, cinquante ans durant, ne connaît que des facteurs de deuxième ordre (Dallery). Comment ceux-ci pourraient-ils entretenir les beaux instruments qui subsistent, témoins d'un illustre passé ?

Pour la plupart, ces orgues comptent plus d'un demi-siècle d'existence ; beaucoup remontent à plus de cent ans. Le facteur du XVIII^e^ avait plutôt *restauré* que *construit*. L'Eglise de France au temps de Louis XV et de Louis XVI ne possède plus la fortune qui était sienne au cours du Grand Siècle. C'est

au dernier tiers du XVII^e^, on l'a dit, qu'il faut placer l'apogée de notre instrument, ou exactement entre 1680 et 1710 (en France comme en Allemagne). C'est au XVII^e^ qu'ont été reconstruites les principales orgues, c'est à cette époque que cathédrales et grandes églises abbatiales en ont été dotées. Faut-il s'étonner que vers 1830, après une cinquantaine d'années d'abandon, elles ne fassent plus toujours leur office ? qu'elles soient criardes, et que leurs claviers paraissent durs, que leur soufflerie semble insuffisante ?

Les unes et les autres ont fait l'objet d'un relevage au XVIII^e^... Soit... Mais celui-ci a-t-il été réalisé avec soin ? Le facteur a-t-il fait preuve de science, de conscience ?...

En Europe, la facture d'orgues atteint son point culminant vers 1720-1740. Un art qui ne progresse plus n'est-il pas voué à la ruine ? Si l'orgue paraît vétuste vers 1830, n'est ce pas qu'il passe de mode depuis cent ans ? A l'orgue, Couperin et Grigny n'ont-ils pas tout dit en France vers 1700, Bach en Allemagne vers 1730 ? Pourquoi n'ont-ils pas fait école ? Rameau, qui fut organiste toute sa vie, n'écrit pas une page pour son instrument. Bach possède-t-il un disciple qui puisse être tenu pour son continuateur ? Si les organistes eux-mêmes se désintéressent de leur instrument à la fin du XVIII^e^, faut-il en vouloir à ceux du début du XIX^e^ de ne l'avoir point compris ? Que lui reprochent-ils, après tout, si ce n'est de ne pas « se prêter à ces inflexions sans lesquelles il n'y a point de sensibilité dans les instruments, ni de touchantes émotions autour d'eux » ?

Aux maîtres de la fin du XVIII^e^, comme aux musicastres du début du XIX^e^, il paraît inerte ce grand corps, et sans vie : instrument de la couleur

sans doute, cet orgue, mais de la couleur crue, par grands plans, sans nuances possibles. Et si l'on vient à le comparer à l'instrument qui naît, à l'instrument sensible par excellence qu'est l'orchestre tout entier dominé par ses violons, n'est-ce pas au détriment du premier ? Dans l'extraordinaire faveur que rencontrent au XVIII^e^ les instruments d'orchestre, ne faut-il pas voir une des causes essentielles de la désaffection dont l'orgue est la victime ?

N'est-il pas aussi victime de la crise morale, de la crise religieuse qui s'abat sur notre pays et sur l'Europe depuis la fin du XVII^e^ ? depuis que les philosophes de France prêchent la religion de la nature, tout en sapant l'Eglise chrétienne dont l'orgue était le serviteur ?

N'est-il pas vers 1830 victime du goût musical, qui sous l'action des événements politiques, et de l'italianisme, s'est singulièrement appauvri ? Et nos orgues anciennes, sous les doigts des « organistes » de la Restauration, seront-elles aptes à sonner des fanfares, des marches, ou à faire éclater des orages ?

Il faut innover, pense le facteur du XIX^e^, et donner au public un instrument qui réponde à ses desiderata, à sa sensibilité. Il faut améliorer la mécanique, chercher les nuances, viser à l'expression. L'orgue doit parler à la raison, à l'intelligence, c'est affaire entendue ; mais ne saurait-il parler au cœur, voire aux sens ? Par ailleurs, pourquoi ne pas assimiler l'orgue à l'orchestre dont l'étoile monte ? A ce dernier, l'on empruntera certains timbres, — le hautbois, le basson — quitte à en imiter d'autres (violon, clarinette). Le romantisme a de ces exigences...

Il faut innover : et Sébastien Erard s'efforce à rendre l'orgue *expressif* par la seule pression du doigt sur la touche ; et Joseph Grenié adjoint à l'orgue à tuyaux, un clavier qui met en action des

anches libres d'harmonium, rendues à leur tour expressives...

Il faut améliorer : et J. Abbey introduit en 1826 à l'orgue de chœur de Saint-Etienne-du-Mont, les soufflets à plis compensateurs de l'Anglais Cumming, destinés à remplacer les soufflets de forge cunéiformes.

Il faut améliorer : et plusieurs facteurs, toujours à la recherche de l'expression, empruntent à leurs confrères allemands et anglais le système de la boîte (en laquelle toute la tuyauterie d'un clavier est enclose), rendue *expressivc* par les jalousies mobiles dont est formée l'une de ses parois.

Il faut améliorer : et l'anglais Charles Barker d'inventer vers 1832 — et d'offrir à un Français — le levier pneumatique qui n'avait d'autre but, claviers accouplés, que de supprimer pour l'organiste toute résistance.

Il faut améliorer : et l'organiste Boëly de faire adapter à son orgue de Saint-Germain-l'Auxerrois un pédalier « à l'allemande » vers 1840 : pédalier sur lequel tous les traits pourront être exécutés.

. . . . . .

Alors apparaît Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899). Il porte une tradition. Son père, son oncle, son arrière-grand-oncle pratiquaient le métier. D'origine espagnole, il a travaillé dans sa jeunesse en Espagne ; il connaît bien la facture classique. Appelé à prendre part avec son père au concours ouvert par le Gouvernement français en 1834 pour la reconstruction de l'orgue de l'abbaye de Saint-Denis, il fait adopter son devis et mène à bien cet important travail en six années. L'orgue est inauguré en 1841. Premier d'une série qui devait en comprendre près de cinq cents, érigés tant en France qu'en Belgique, en

Hollande et en Angleterre, le facteur ayant décidé jeune d'effectuer un voyage à l'étranger (en Allemagne notamment) pour s'initier aux méthodes de ses collègues, et si besoin était, profiter de leurs découvertes. Guidé par des Maîtres (Lemmens, Widor), qui se faisaient à l'orgue les représentants, les défenseurs d'une musique symphonique nouvelle, Cavaillé-Coll donnait naissance à l'orgue romantique dont la carrière allait remplir trois quarts de siècle.

Le facteur a pour souci d'abord de doter l'orgue de poumons suffisants et de lui assurer une excellente alimentation d'air.

Sans doute la soufflerie des orgues des XVII^e^ et XVIII^e^ n'offre-t-elle pas toutes les garanties. Il faut refaire et agrandir les soufflets primaires, donner au porte-vent central un diamètre normal : l'orgue a besoin de vent. Or le débit des sommiers reste variable. Pour éviter les à-coups, Cavaillé-Coll construit sur le porte-vent, et à l'entrée des sommiers, des boîtes annexes qui maintiendront le vent en réserve, et qui le distribueront non plus à la pression initiale, mais à une autre, suivant les besoins du sommier à pourvoir. Sans doute les facteurs de l'ancien régime ont-ils établi déjà des pressions différentes à chacun des claviers de l'instrument. Cavaillé-Coll juge en effet qu'il y a lieu de multiplier dans un orgue le nombre des pressions. La pression variera non seulement d'un clavier à l'autre, mais dans un même clavier, il y aura lieu de faire parler les fonds sous une pression, les anches sous une autre. On ira plus loin encore : la pression ne sera plus la même pour les dessus et les basses d'un même jeu. Les dessus dont les anciens avaient multiplié les tuyaux pour une même note, se contentent de peu de vent, mais à forte pression. Les basses au contraire exigent beaucoup de vent, mais à faible pression. Ainsi un certain équilibre est-il recherché et obtenu entre basses et dessus d'un même registre — par là rendu homogène — entre jeux d'un même clavier, entre claviers d'un même orgue.

Avantage qui n'allait pas sans quelque inconvénient dont le plus grave fut sans doute le caractère violent, « poussé », donné à certaines orgues. On demandait au tuyau plus qu'il ne pouvait donner.

Trop doux, pensa Cavaillé-Coll, certains principaux, certains prestants, trop léger leur poids, trop menue leur taille. Trop féminines certaines anches. Trop fines ces mutations dont on n'apercevait plus la raison d'être. Cavaillé-Coll transforme le matériel sonore. Les fonds demeurent, mais solidement encadrés par des diapasons, des gambes, des salicionaux imitant les instruments à cordes de l'orchestre, des flûtes d'un type nouveau en France, flûtes octaviantes ou harmoniques d'origine allemande. Cet ensemble de jeux de 8 pieds constitue comme un épais matelas, destiné dans les tutti à supporter le grand chœur des anches. Les mutations disparaissent des instruments moyens de deux ou trois claviers. Nasard, tierce, larigot, cymbales, fournitures ont fait leur temps. Certains pleins jeux seuls subsistent au clavier principal, fournitures de quatre à sept rangs, souvent graves, les harmoniques donnant parfois des « résultantes » de 16 pieds. La gamme des mutations qui assuraient jusqu'alors à tout orgue sa particulière saveur, n'a droit de cité que dans un grand ensemble à quatre ou cinq claviers comme Cavaillé-Coll en construisit à Notre-Dame ou Saint-Sulpice de Paris, à Saint-Sernin de Toulouse, Sainte-Croix d'Orléans, Saint-Ouen de Rouen, Saint-Etienne de Caen, Sheffield, Amsterdam : encore dans ces dernières orgues, partie des mutations n'ont pas échappé à l'oubli. Les pleins jeux disparus, qui constituaient l'essentiel de la masse sonore, l'orgue perdait son caractère intrinsèque : son esthétique ne pouvait en subir qu'une totale transformation. Les jeux d'anches subsistent sans doute, mais connaîtront déjà la malheureuse emprise de la *série*.

Des batteries de trompettes, clairons et bombardes, 8, 4, 16 ; des batteries de bassons, 8 et 4, envahissent récit ou grand orgue ; le hautbois prend un nouvel essor, complété dans les

tessitures graves par le basson ; le cromorne si caractéristique laisse la place à la clarinette ; des jeux à anches libres apparaissent tels le cor anglais, l'euphone ; la voix humaine quitte le grand orgue, pour émigrer au récit expressif, où elle chante avec une sensibilité renouvelée. Sur le terrain de l'émotion facile, elle rencontre ici la voix céleste aux effets mystiques.

Tous les Cavaillé-Coll se ressemblent : ce n'est pas là leur moindre défaut. L'orgue hier était un être qui jouissait d'une personnalité certaine. Celle-ci tend aujourd'hui à disparaître, ou plutôt à s'évanouir derrière celle du voisin. Un très beau chœur de fonds, soit ; une pédale riche de nombreuses basses, une batterie d'anches arrondies dans les dessus par un puissant cornet au grand orgue ; un récit expressif d'une douzaine de jeux où trois flûtes harmoniques (8, 4, 2) voisinent avec une gambe, une voix céleste, un hautbois et une trompette, et où l'on chercherait en vain les rangées d'un cornet décomposé, voilà qui répond aux besoins du temps, à une esthétique qui se situe entre Mendelssohn et Guilmant, fort heureusement relevée par César Franck, pour la qualité des idées musicales, ainsi qu'on le dira plus loin.

Le grand mérite du facteur romantique n'est-il pas d'avoir rendu plus maniable un instrument jusqu'alors difficile à jouer ? Toute la mécanique est améliorée par lui ; le système de traction allégé par l'introduction du levier pneumatique. L'étendue des claviers est portée à cinquante-quatre, cinquante-six, parfois soixante et une touches. Dans un même sommier, il parvient à isoler deux layes, et chacune reçoit l'air à des pressions différentes. Voici qui va permettre à l'organiste de *préparer* à l'avance certains jeux (anches) et de les faire parler quand il le voudra par le simple abaissement d'une pédale : *combinaison* primitive qui rendra les plus grands services. Par une pédale également — dite *tirasse* —

Cavaillé-Coll invite l'interprète à accoupler entre eux les claviers, ou à accoupler le pédalier à l'un ou l'autre des manuels. Il dispose à la console les claviers dans un ordre nouveau, le grand orgue prenant sa place au bas de l'échelle, immédiatement suivi du positif, du récit. Il isole, dans les grands instruments, les anches les plus puissantes sur un clavier dit de *Bombarde*. En 1875 il construit pour la première fois un deuxième clavier expressif *(Positif)* à l'orgue du Palais de l'Industrie d'Amsterdam.

Heureuse pratique dans les instruments modernes, mais qui n'est pas à conseiller pour la restauration des orgues d'église anciennes, où le positif forme un buffet séparé sur le devant de la tribune : buffet que Cavaillé-Coll a trop souvent tendance à vider de sa tuyauterie, quitte à la reporter dans le grand corps sous le récit.

S'il est un clavier auquel l'artiste donne tous ses soins, c'est ce dernier. Il le développe comme à plaisir dans les grands instruments, se faisant le créateur de ces puissants récits modernes, — source de multiples effets — en lesquels ronfle une triple batterie d'anches, qui semble diriger le flux et le reflux des autres claviers.

Une nouvelle transformation apportée à l'orgue par le facteur romantique — en France un Cavaillé ou un Daublaine ou un Merklin, en Angleterre un Willis — est la console séparée : le meuble indépendant placé devant le buffet. Ce n'est plus cette fois-ci la structure interne de l'instrument qui commande et explique l'agencement d'une console dont l'exécutant doit se contenter. C'est une console, conçue et disposée pour faciliter le jeu de l'interprète : les registres ont été groupés autour des claviers sur des gradins en amphithéâtre. La boîte expressive du récit n'obéit plus à la primitive pédale à cuiller et à

ressort, à contrepoids, ou à crans d'arrêt, mais à une bascule rectangulaire, située au centre ou à droite de la console. Enfin, dans le dessein d'introduire instantanément toute une série de jeux qui ont été préparés au préalable, Cavaillé-Coll a doté certaines de ses consoles du tirage de registre pneumatique qui lui permet d'adapter à ces orgues un tirage à double effet. Son principe est fort simple : le registre est-il tiré (ou préparé), il ne parle pas. Pour qu'il entre en scène, il faut actionner une manette à ressort, propre à chacun des claviers.

Cavaillé-Coll n'a construit que des orgues à transmission mécanique. Il semble n'avoir pas affectionné le système tubulaire, ni aperçu toutes les combinaisons qu'allait permettre la transmission électrique. Daublaine et Calinet, Abbey, Merklin, Gutschenritter, ont multiplié en France les orgues romantiques de type tubulaire. Les facteurs allemands (Walcker, Sauer, Steinmeyer) et anglais (Willis, W. Hill), ont également fait choix de ce système de traction. C'est aux Etats-Unis et au Canada qu'ont été construits les premiers instruments électriques. Ici et là pourtant, c'est toujours la composition type de l'orgue Cavaillé-Coll qui semble avoir été prise pour modèle dans la deuxième moitié du XIX^{e}. Les Allemands pourtant ont multiplié les gambes et les fonds, les Anglais multiplié les diapasons, les jeux de solo. Les Hollandais sont restés fidèles aux jeux de mutations. L'orgue romantique de la Suisse doit à l'Allemagne autant qu'à la France. Mais un peu partout l'orgue de type tubulaire, à l'attaque si molle et si peu précise, tend à disparaître.

CHAPITRE V

L'ORGUE NÉO-CLASSIQUE

L'orgue classique devait sa réputation pendant trois siècles au bel équilibre que les facteurs avaient su réaliser entre ces trois familles de jeux : fonds, mutations et anches. Instrument de la douceur mystérieuse, de la polyphonie claire, de la couleur éclatante, il avait, entre les mains d'organistes croyants, fait ses preuves. On a dit quelles avaient été les causes de sa décadence et comment il avait marqué le pas dès 1730 devant l'orchestre naissant, plus expressif, plus humain peut-être.

L'instrument romantique qui le devait remplacer au XIX^e^ portait en lui deux germes destructeurs. Pour avoir méconnu l'une des couleurs de l'orgue — la couleur essentielle peut-être, celle des mutations, — pour avoir voulu faire de l'orgue un orchestre (de second ordre s'entend, puisqu'il n'en présentera jamais la souplesse), il est clair que Cavaillé-Coll avait abouti à une impasse. Pas plus que le vitrail ne saurait se passer de lumière pour donner son plein effet, pas plus l'orgue ne saurait vivre sans ses fournitures et ses cymbales.

De cette double erreur, certains organistes, facteurs et organologues s'aperçurent à l'instant même

où les artistes découvraient l'œuvre la plus organistique qui soit : celle de J.-S. Bach, celle aussi de ses prédécesseurs des XVII^e^ et XVIII^e^ — notamment des Français — qui annonçaient l'apport du Cantor, et dont les pages colorées exigeaient, autant que celles du génie à venir, un orgue pourvu de tous ses caractères intrinsèques : l'instrument de la polyphonie, qu'il avait été six siècles durant.

Il fallut retourner l'opinion, convaincre ceux qui en tenaient encore pour l'orgue-orchestre ; l'orgue romantique comptait toujours ses adeptes. Les beaux effets, les tonnerres, les éclats, les toccate tumultueuses, les brillantes envolées, toute l'emphase et la déclamation des grands jours étaient sujets à révision. Un à un l'on découvrit des chorals dont le langage apparaissait austère, des préludes et fugues dont l'écriture semblait scolastique, des dialogues, des récits, des grands jeux, des canzone, des chacones, qui valaient par le fond tout autant que par la forme. Et certains, en Allemagne comme en France, de ressusciter une littérature que plusieurs générations avaient méconnue, parce qu'ils avaient oublié la vraie grandeur, la vraie spiritualité de l'instrument. Et certains de se persuader dès lors que dans cette musique résidait le véritable message de l'orgue et que loin de se confondre avec l'orchestre, l'orgue vivait d'une existence autonome au moins aussi belle, aussi riche ; et que si la symphonie avait émigré du domaine de l'orchestre en celui de l'orgue, il n'y avait aucune raison pour qu'on oubliât ce pour quoi l'orgue avait été créé.

Facteurs, organistes firent les premiers pas. Ils en eurent d'autant plus de mérite, qu'ils étaient les uns et les autres issus du monde de l'orgue symphonique. Un Debierre en 1880 n'hésite pas à ressusciter certains jeux de mutations à l'orgue de Notre-Dame-de-Bon-Port de Nantes. Timidement un Puget

à Toulouse, un Merklin à Lyon, un Mutin à Paris en appellent à plusieurs de ces registres. Widor découvre Bach à ses élèves, et bien qu'il apparaisse comme le représentant de l'orgue symphonique, il prend parfois la défense de l'orgue classique. Plus curieux du passé, A. Guilmant publie des textes et cherche à faire revivre sur un orgue moderne, une atmosphère ancienne. La France est la première à ouvrir la voie. L'Allemagne suit, mais avec mollesse, car l'esprit romantique la domine encore. L'Angleterre hésite. Le Canada persévère en des formules périmées. Les facteurs sont aidés par tous ceux-là qui s'abreuvent de l'art de Bach. Dans les programmes des concerts d'orgue, depuis quarante ans, la place est faite aussi large aux maîtres classiques qu'aux romantiques. Les Congrès d'orgue (celui de Strasbourg notamment [1932] où voisinaient facteurs et organistes de France et d'Allemagne) contribuent à répandre la lumière. Il faut faire revivre l'art de Silbermann, d'Arp Schnitger, des Clicquot et des Lefèbvre, sans pour cela oublier tout ce que nous devons au génie d'un Cavaillé-Coll. C'est le vœu exprimé par A. Schweitzer et A. Pirro, les historiens de Bach, et par le Chanoine Mathias. La Société des Amis de l'Orgue, créée à Paris en 1926 par B. de Miramon Fitz-James, s'unit à ce mouvement et s'efforce par sa revue, par ses concerts, de faire connaître et apprécier l'orgue classique. Enfin voici qu'en France comme en Allemagne et aux Pays-Bas, le Service des Beaux-Arts, soucieux de préserver *toutes* les œuvres d'art, décide de procéder à la sauvegarde de certaines d'entre elles, en les « classant » sur la liste des objets précieux. Il entreprend aussi la restauration de celles qui l'exigent. L'on ressuscite ainsi des orgues des XVII^e^ et XVIII^e^ s. dans l'esprit du temps (La Flèche, Batz, Saint-Nicaise de Rouen, Saint-Remi de Dieppe, Cintegabelle, Caudebec-en-Caux, Le Petit-Andely, Verneuil, N.-D.-de-Guibray à Falaise, Uzès, Sarlat, Marmoutier, Saint-Michel-en-Thiérache). Le service des monuments historiques n'hésite pas à doter un édifice aussi célèbre que la chapelle de Versailles, d'un orgue qui réunit tous les caractères de l'époque Louis XIV.

Un facteur apparaît en notre pays qui symbolise ce mouvement, et qui va contribuer à créer l'orgue « néo-classique ». Victor Gonzalez (1877-1956) est ancien disciple, ancien harmoniste de Cavaillé-Coll. Mais l'un vient de la facture traditionnelle et donne naissance à l'orgue romantique. L'autre, issu de

ce domaine, le quitte pour revenir à la formule classique.

L'orgue néo-classique, moins qu'un retour total à l'esprit du XVII^e^, marque comme une synthèse harmonieuse entre les deux tendances : classique et romantique.

Ainsi l'a compris un Victor Gonzalez. Ainsi l'ont compris les maisons Glotton et Debierre de Nantes, Rœthinger de Strasbourg, Merklin de Lyon, Puget de Toulouse, et en règle générale, tous les facteurs, qui, tant en France (Chéron, Muller, Kern, Schwenkedel, Mulheisen, Haerpfer) qu'en Suisse, en Italie, en Allemagne (Walker, Steinmeyer, Kempe, Klais, von Beckerath, Shuke) ont construit ou restauré des instruments depuis quarante ans. L'Angleterre suit plus difficilement. Les Etats-Unis, à l'exception de quelques firmes (Harrisson, Holtkamp), ne se sont pas toujours laissés convaincre. En revanche, aux Pays-Bas (Flentrop), en Belgique, dans les Pays Scandinaves (Marcussen, Frobenius), l'orgue néo-classique triomphe. En France subsistent quelques rares tenants de l'orgue romantique, parmi certains compositeurs. Le Canada s'aligne en fin de compte sur le mouvement néo-classique, chez Casavant qui construira nombre d'orgues mécaniques.

L'orgue 1930-1970 a fait siens tous les perfectionnements introduits par Cavaillé-Coll dans la facture. Il a conservé, agrandi, parfait la console indépendante. Il a multiplié les commandes. Les claviers ont été tous portés à soixante et une notes, le pédalier a trente-deux. Les principes rationnels qui permirent à Cavaillé d'alimenter l'orgue avec plus de régularité, plus de variété suivant les sommiers, ont été maintenus : dans bien des cas pourtant, l'alimentation a donné lieu à des simplifications, et V. Gonzalez a pu supprimer tels réservoirs secondaires, telles boîtes qui encombraient le soubassement de l'orgue, en assurant aux sommiers une semblable quantité d'air. Le levier pneumatique Barker a été parfois conservé : une amélioration consiste à utiliser la machine pneumatique pour le

seul accouplement entre les claviers, ces derniers tirant directement les soupapes aux sommiers. Mais tout le monde est près de reconnaître la supériorité du tirage direct. Sur l'orgue mécanique, le facteur adapte le système pneumatique, ou le système électrique, au tirage des registres. Voici qui lui a permis d'introduire en un tel instrument les *combinaisons* qui jusqu'alors enrichissaient les seules orgues tubulaires ou électriques : sous le clavier inférieur ont été disposés six ou huit boutons, et un bouton-pivot dit *ajusteur*. Il suffit d'appuyer sur ce dernier, ainsi que sur l'un des six ou huit poussoirs, pour *enregistrer* aux claviers, au pédalier, tous les jeux, toutes les tirasses, tous les accouplements que l'on vient de préparer. En cours d'exécution, il n'est que de pousser du doigt le bouton correspondant à l'une des combinaisons établies au préalable pour modifier tout le « climat » sonore de l'instrument. L'interprète introduit ses combinaisons au doigt, ou au pied. Il peut faire se succéder les couleurs, sans que son jeu en soit affecté. Un *annulateur* permet d'effacer instantanément tout effet, toute combinaison préparés.

Du point de vue sonore, l'orgue néo-classique marque un retour vers les jeux de mutations. Comme autrefois, chacun des claviers manuels reçoit son *plenum*. Le centre sonore du clavier est constitué par les principaux et les pleins jeux.

A leurs côtés voici le cornet composé (au G. O.), et décomposé au Récit et au Positif. Le cromorne a retrouvé sa place à ce dernier clavier. Une batterie d'anches chante au clavier principal et au Récit comme le désirait Cavaillé-Coll. Quelques anches douces, bassons ou Rankett viennent augmenter l'intérêt d'un clavier de détail. Ainsi qu'en Allemagne au XVIII^e^, le pédalier reçoit une composition rationnelle : on aime à disposer là une famille (16, 8, 4) de bourdons, une famille de principaux, et une famille de flûtes, une fourniture, une bat-

terie d'anches éclatantes, et parfois, une autre batterie d'anches douces. L'on pourvoit à une meilleure répartition des jeux de fonds et l'on s'efforce de diminuer la pression aux claviers. L'effort du facteur porte tant sur la composition d'un clavier que sur la bonne taille à donner aux tuyaux. Il conserve parfois les grands récits de 16 pieds dont Cavaillé-Coll lui avait légué le modèle, mais il préfère reconstituer le *Positif* dans son buffet séparé. Il recherche les bouches basses et supprime les dents de scie des biseaux.

Est-ce à dire que dans l'orgue néo-classique le buffet tienne encore la place qui était sienne hier ? La boiserie de l'orgue romantique ne présentait aucun caractère : ici, reproduction d'un buffet gothique (Sainte-Clotilde de Paris), là copie d'un meuble Renaissance (Saint-Eustache de Paris). Visant à l'économie et à la simplicité, le facteur du XX^e^ s. supprime tout buffet. Seul subsiste un soubassement qui dissimule soufflerie et abrégé, et soutient les sommiers. En façade, la gaine de bois a disparu. Un seul élément décoratif demeure : le tuyau. Tuyaux de bois peint, d'étain, de cuivre. Les lignes qu'ils dessinent entre eux, les saillies, les rentrants qu'ils autorisent, les tourelles qu'ils constituent, permettent de renoncer à l'ornement postiche des claires-voies, des cariatides, des pots à fleurs, et des draperies. Sous la lumière crue ou voilée, la nudité du tuyau, la forme de son écusson, la cavité de sa bouche suffisent à créer un décor.

La facture néo-classique, qui s'est imposée depuis quarante ans, ouvre une nouvelle page dans l'histoire de l'orgue. Si l'électricité prévaut encore parfois, tant en Europe qu'en Amérique, le système tubulaire tend à disparaître et le système mécanique à l'emporter un peu partout. Dans notre pays seul, des orgues comme celles du Palais de Chaillot, de Saint-Eustache, de Notre-Dame d'Auteuil, de Saint-Etienne-du-Mont, de Saint-Louis-

des-Invalides, de Sainte-Clotilde, de l'Oratoire, de Saint-Merry de Paris, de Notre-Dame de Versailles, des cathédrales d'Amiens, Strasbourg, Le Puy, Verdun, Reims, Bayonne, Limoges, Arras, Prades, Chambéry, Angers, Troyes, Nancy, Toul, Quimper, Le Mans, Rennes, Nantes, Luçon, Cavaillon, de la Collégiale de Saint-Quentin, du studio 104 de la Radiodiffusion, de Saint-Bonaventure de Lyon, disent l'excellence de la formule néo-classique (1). Toutes les musiques y trouvent place, de Paumann à Jehan Alain, Langlais et Messiaen.

(1) Et très prochainement, souhaitons-le, les orgues des cathédrales de Bordeaux, Nevers, Beauvais, Albi, et celles de la salle Maurice-Ravel de Lyon, en cours de montage.

DEUXIÈME PARTIE

MUSIQUE ET MUSICIENS

CHAPITRE VI

LES PROPHÈTES

Nous disions au début de cette brève étude que l'orgue fait un peu figure d'isolé parmi les instruments de musique, puisqu'il est seul à présenter un caractère utilitaire : l'homme ne lui a-t-il pas demandé de servir un Dieu ? Mais il peut se prévaloir d'un autre privilège. Pour avoir en quelques années « conquis » le plus grand musicien de tous les temps, J.-S. Bach, il suscite en quelques années une littérature d'une richesse et d'une perfection telles qu'aucun instrument probablement n'en a connue de plus achevée ni de plus diverse. Le Cantor de Leipzig apparaît comme une manière de phare qui illumine toute la musique d'orgue.

Dans ce domaine il faut donc étudier J.-S. Bach, ce qui le précède, ce qui le suit. Bach est un point de départ, mais beaucoup plus un point d'aboutissement. Les prophètes qui annoncent ce héros apparaissent d'autant plus grands qu'est grand celui-là qui vient les parfaire. Après Bach il semble difficile, voire impossible, d'enrichir un tel domaine. Des compositeurs de talent s'efforcent de renouveler le langage. Mais peut-on parler là d'un même art, d'une semblable esthétique ? Les disciples ont-ils toujours écouté le Maître... ?

*
* *

Dans l'histoire de la musique d'orgue des origines jusqu'à J.-S. Bach, on aperçoit trois périodes

d'inégale longueur, d'inégale importance. La première s'étend du XII^e^ à la fin du XV^e^ s. : nous n'aurons que peu à dire de ces « primitifs de l'orgue », dont beaucoup demeurent anonymes. La seconde s'inscrit au XVI^e^ : les *précurseurs éloignés* du Cantor prétendent déjà au nom de grands maîtres, créateurs à vrai dire, du premier art instrumental. La troisième période s'ouvre vers 1580 pour se clore à l'aube du XVIII^e^ : les *précurseurs immédiats* de Bach surgissent de toutes parts, et vont aplanir les voies que suivra dès 1703 l'homme de Thuringe.

*
* *

Portatifs, positifs, on l'a dit, servent à soutenir les voix durant tout le Moyen Age. Dans un chœur *a cappella* une partie paraît-elle trop faible ? On la confie à un instrument à cordes (vièle) ou à vent (trombone, flûte, orgue). De tout temps un rôle d'accompagnateur est donc dévolu à notre instrument.

Le grand orgue de tribune, par contre, intervient déjà comme soliste. La première œuvre qu'on puisse lui attribuer avec quelque certitude remonte au premier quart du XIV^e^ : dans une *tablature* anglaise de 1325, des préludes libres côtoient des transcriptions d'œuvres vocales. L'art instrumental en est à ses balbutiements. Très proche de l'art vocal, il aime à s'enrichir de festons, de traits animés confiés à la voix supérieure, plus que de majestueux accords. Notre instrument est en voie de formation. Nos « primitifs » cherchent à en tirer le maximum, comme le recteur de Stendal, le frère Ileborgh, qui, dans ses préludes de 1448, est un des premiers à exiger l'emploi de la pédale. A côté de ces préludes, voici de longues « improvisations » sur des thèmes popu-

laires germaniques, qui donnent matière à d'interminables séquences, répétitions ou *rosalies*.....

Infiniment plus riche de substance, l'œuvre de l'aveugle de Nuremberg, l'organiste Conrad Paumann (vers 1410-1473), au service de la Cour de Bavière. Professeur, il laisse dans sa méthode, *Fundamentum organisandi*, le secret de son brillant enseignement : il apprend à improviser un verset sur un thème liturgique, un préambule ; il enseigne à tous ses élèves l'art de la transcription, la bonne manière pour « colorer » une pièce vocale.

Aussi, lorsque vers 1470 une main anonyme réunit dans ce précieux manuscrit, le *Buxheimer Orgelbuch*, un certain nombre de pièces d'orgue, celles de Paumann sont-elles mises à l'honneur, et donnent-elles, à côté des transcriptions des meilleurs chansons ou motets de Dunstable, Binchois, Dufay, tout son prix à cette anthologie.

Non loin de Paumann, trois noms brillent au premier rang de ces *primitifs* à la fin du XV^e^ : Heinrich Isaak, A. Schlick et Paul Hofhaimer. Le premier, organiste de Laurent de Médicis, fut au service de Maximilien I^er^ jusqu'à sa mort (1517). Si ses œuvres personnelles n'ont pas été conservées, on possède en revanche les transcriptions que ses élèves ont réalisées de ses chansons, et l'on aperçoit combien l'organiste savait avec aisance fleurir un thème. Le second, aveugle de Heidelberg († après 1517), développe avec art les quatre parties de son discours, sachant imposer un thème de plain-chant en valeurs longues à la basse, et le parer d'un triple contrepoint aux manuels : formule qui ira se répétant jusqu'au milieu du XVIII^e^. Le troisième, Paul Hofhaimer (1459-1537), le « prince de l'orgue », sert tantôt l'archiduc Sigmund, à Innsbruck, tantôt l'empereur Maximilien. C'est le premier grand maître de l'art instrumental : et un

maître international. Ses œuvres ? Des variations sur thèmes grégoriens, des transcriptions de chansons allemandes, ou d'hymnes latines : en cet apport, nous relevons une abondance de traits, une animation, qui en font un créateur. Ces éléments de vie semblent en son œuvre contenus par une voix plus austère, celle qui clame le plain-chant, et qui se laisse parfois emporter, voire déborder par ces traits, ces syncopes, ces groupes qui dévalent un instant la pente, pour se redresser habilement et repartir vers d'autres cieux. Le voici bien le maître de la virtuosité : ses élèves spirituels seront plus tard rois dans le domaine de la toccata ! Pour l'instant, il a de nombreux disciples.

Hans Buchner, organiste de Constance, reprendra le thème de plain-chant — *cantus firmus* — dans les différentes voix de sa transcription ornementale (1493-vers 1540), et par là il se fera l'initiateur du contrepoint imitatif. Sous l'influence de son maître il semble dicter aux organistes une coutume qui deviendra bien vite une tradition : le sujet grégorien — qui était tout à l'heure synonyme de liberté et de souplesse — s'étire en une suite un peu monotone de valeurs longues d'égale durée (c'est la réponse au thème proposé dans un *Kyrie*, un *Gloria* ou un *Sanctus* par les voix de la Schola), et supporte une mélodieuse architecture toute de gammes, de broderies.

Autre élève de Hofhaimer, cet O. Nachtigall qui était organiste de Saint-Thomas de Strasbourg († 1537), ou ce Kleber († 1556), organiste à Pforzheim, auquel nous devons une riche tablature d'orgue, en laquelle se généralise l'emploi de la pédale, ainsi que le procédé de l'écho entre deux groupes de voix. H. Kotter († vers 1542), organiste à Fribourg en Suisse, adapte des motets latins, des

chansons allemandes, italiennes ou françaises, des danses même, dont il aime à désarticuler le rythme et ornementer les sujets au point qu'il sera difficile de les reconnaître.

En l'une ou l'autre œuvre de Buchner, Kotter ou Kleber, voici que l'on surprend les signes d'un nouveau style : la polyphonie fait place parfois à l'harmonie ; au contrepoint, ces auteurs tendent à substituer ici ou là ces accords fondus et savoureux que le tuyau rend moelleux à l'oreille.

En cette fin du XV^e^ s., la France est peut-être tout aussi riche en organistes que les pays de langue germanique. Mais ceux-ci gardent l'anonymat. Du moins certains éditeurs parisiens, comme Pierre Attaingnant, publient leurs œuvres vers 1530-1550 : ce sont des transcriptions ornementées de motets polyphoniques (Févin, Obrecht, Compère, Brumel) ou de chansons (Sandrin, Janequin, Mittandier, Le Peletier, Gombert), des versets pour les messes ou pour le Cantique de la Vierge. L'art décoratif ne semble pas avoir échappé au maître français qui a librement paraphrasé le *Te Deum*.

Il faut enfin rapprocher de ces primitifs allemands et français, les œuvres de deux Italiens qui paraissent annoncer dans la musique d'orgue, cette « révolution » qui doit marquer au XVI^e^ une totale coupure entre l'art vocal et l'art instrumental. Le Bolonais Marco-Antonio, établi à Venise, publie son livre d'orgue en 1523 : esprit ardent dont les improvisations libres portent le nom de *ricercari* (recherches sur un thème) ; on y relève des modulations audacieuses, de souples cadences, une curieuse richesse de trilles et d'ornements, une étonnante aisance à faire progresser six voix simultanément. Il possède une science de la transcription dont aucun de ses contemporains ne peut se prévaloir. Son fils

Girolamo Cavazzoni, d'Urbin, publie quelque vingt ans plus tard (1542) une tablature en laquelle il offre des versets destinés à l'alternance avec la schola (Magnificat, Hymnes, etc...). Génie moderne qui abandonne le travail scolastique par compartiment ou cellule, et qui développe un thème, construit, en sacrifiant le détail à l'ensemble. D'amples périodes mélodiques, un vrai sens de la polyphonie et de l'architecture, de séduisantes cadences avec des appels à la sous-dominante dont tous les classiques et Bach sauront profiter..., l'apport est immense de cet organiste qui clôt une époque, qui en ouvre une autre.

*
* *

Tous les auteurs que nous venons d'énumérer ont écrit pour le *clavier*. Leurs œuvres s'adaptent aussi bien à l'orgue qu'au clavicorde, au clavecin. C'est dire qu'à cette époque les instruments ne jouissent pas de l'individualité qu'ils connaissent de nos jours. C'est dire aussi que les compositeurs se bornent à bien *écrire*, sans se soucier de ce truchement tout matériel, l'instrument, qui traduira leur pensée, on dirait presque leur « devoir ». Pourtant le XVI^e^ s. inaugure une période nouvelle dans l'histoire de la musique : un art instrumental prend corps qui ne doit plus rien à l'art vocal, qui s'épanouit en des formes inédites, qui possède sa technique, son vocabulaire.

Dans l'histoire de la musique, trois foyers contribuent à la naissance de ce langage : l'Italie du Nord, l'Espagne, l'Angleterre. C'est ici et là qu'il faut chercher les précurseurs éloignés de Bach, qui, forts d'une tradition timide encore, n'hésitent pas à briser les cadres, et faire figures de révolutionnaires.

Nous parlions tout de suite de Venise : la doctrine qu'y prêchent Marco-Antonio et son fils Cavazzoni va porter des fruits sans tarder. Le ricercare est né, ouvert à l'imagination, à la fantaisie de tous. La basilique de Saint-Marc s'orne de deux orgues qui

se répondent chacun sur une *cantoria*, et les premiers organistes du temps s'y font entendre. Un flamand d'origine, Jacques Buus, édite en 1549 dans la ville des doges, des ricercari riches de sève et de science. Un autre flamand, dix ans plus tard, Adrien Willaert, livre à l'éditeur des fantaisies pour instruments, dont la raideur a disparu. Annibale Padovano (1527-1575) applique à l'orgue toutes les ressources du contrepoint que ces étrangers lui enseignent. Il révèle au public le caractère architectural de son instrument et excelle, en tel ricercare sur le *Salve Regina*, à établir un canon entre la basse et le soprano, annonçant par là les grandes fusées décoratives des Gabrieli.

Voici les maîtres : tous les deux vénitiens de naissance. Andrea Gabrieli († 1586) tient le second orgue de San Marco ; son disciple et neveu Giovanni est titulaire du premier (1557-1612) depuis la mort de Claudio Merulo (1553-1604), autre organiste et compositeur de race. Dans l'œuvre du premier nous relevons des *ricercari*, des *intonazioni*, des *toccate*, des *canzoni alla francese*. De cette riche Venise, domaine de la couleur et du feu, les formes une à une jaillissent, curieuses, pleines de substance, souvent fort longues, souvent très brèves. Tempéraments vigoureux, doués d'une puissante imagination, l'oncle et le neveu fixent désormais le cadre de cette *recherche* qu'ils orientent vers la fugue proprement dite, ou de cette *toccata*, morceau en lequel, après avoir plaqué de puissants accords qui réapparaîtront de temps à autre au long du discours, l'organiste fait étalage de sa virtuosité, de son esprit, ou de son lyrisme. Dans la fugue déjà, voici qu'apparaissent les deux fragments qui vont sans cesse s'entrechoquer, donnant plus tard naissance au sujet et au contresujet. Plus loin les Gabrieli en appellent

au procédé de l'*augmentation* et de la *diminution*. Ils n'hésitent plus à transformer en fin d'œuvre le rythme d'un thème ; ils sectionnent leur travail en trois ou quatre fragments, et se livrent en chacun d'eux à des jeux d'écriture serrés, à des imitations, à des strettes véritables, sans jamais rompre l'unité de l'œuvre. Dans les *canzone*, un Giovanni Gabrieli dépasse le cadre de la fugue : en une large fresque, il oppose l'esprit du ricercare à celui de la toccata, tenant toujours l'intérêt en éveil. C'est l'éclat qu'il cherche, c'est à la grandeur qu'il atteint en posant les jalons de la future *sonate*.

Depuis quelque temps déjà, un autre centre de musique d'orgue avait vu le jour dans la péninsule ibérique. Dans leurs œuvres, comme dans leurs traités, les organistes espagnols ouvrent également le chemin à la fugue classique. Le ricercare porte ici le nom de *tiento*. Comme l'Italie, l'Espagne est à la recherche d'un style, d'une architecture. Au milieu du XVI^e^ s., Juan Bermudo et Luis Venegas prêchent d'exemple. Un dominicain, Thomas de Santa Maria, à l'appui de ses conseils didactiques, publie plusieurs piécettes, par lesquelles il prouve à ses élèves comment se doit écrire une exposition de fugue. Ses motifs sont brefs, sa sensibilité tour à tour vigoureuse, exquise. C'est un aveugle qui semble relever, codifier ces leçons : Antonio de Cabezon (1510-1566) est musicien de Chambre et de la Chapelle de Charles-Quint et du roi Philippe II. Son œuvre comporte des *duos* ou *trios* par lesquels il entend apprendre à ses disciples l'art du contrepoint et de la modulation en vue de l'improvisation ; des *faux bourdons* (sur chacun des tons d'église), première cellule du choral varié, puisqu'ils groupent l'exposition harmonique d'un texte, et une suite de *glosas* sur ce sujet ; des *tientos* en lesquels il traite des idées

grégoriennes ; des *versets* pour le *Kyrie* ou pour le *Magnificat ;* enfin des variations ou *diferencias* sur des danses, sur des chansons profanes. Son polyptyque sur le *Chant du Chevalier* nous transporte du monde des expériences à celui de la maîtrise. Quelques mesures d'un verset de *Magnificat* suffisent à situer cet artiste parmi les grands techniciens du contrepoint. Les thèmes offrent une beauté, une souplesse rarement atteintes encore. L'homme se double d'un poète. Les harmonies audacieuses, les modulations témoignent de sa curiosité d'esprit. Il soutient l'intérêt par le mélange permanent des rythmes binaires et ternaires. Rien ne lui échappe de l'art spirituel, raffiné de la variation dont il apparaît comme l'un des premiers héros dans l'histoire. Nombreux ses disciples indirects, comme Aguilera de Heredia, l'organiste de Saragosse (né en 1570), qui ne feront que reprendre et amplifier ses leçons.

Au nombre de ceux-ci, il faut compter un Portugais, le P. Manuel Rodrigues Coelho, organiste et joueur de clavecin à la chapelle royale de Lisbonne. Un florilège de ses œuvres pour instruments à clavier contient des versets ou tientos, des versets pour le *Magnificat*, pour le *Kyrie*. Mme Yv. Rokseth qui a particulièrement étudié ces pages, insiste sur leur caractère instrumental — « main légère qui saute d'une octave à l'autre pour répéter sur divers registres certaines figures ornementales » — sur les irrégularités très hispaniques de rythme qu'elles présentent, leur couleur (quartes ou quintes augmentées ou diminuées), enfin leur belle architecture.

Le recueil du portugais paraissait en 1620. Six ans plus tard, l'organiste de la Collégiale de Saint-Sauveur de Séville, Francisco Correa de Arauxo, livre au public ses plus belles pièces. De Santa Maria à Correa, quelle magnifique ascension en

Espagne ! Avec intention, ce dernier multiplie les dissonances en ses tientos, et il diversifie comme à plaisir les figures rythmiques dont il les parsème. Partisan de la couleur par les ornements dont il fleurit son texte, il l'est également d'un primitif *rubato*, qui ne déplaisait pas aux Vénitiens d'alors. Ses tientos disent le souffle de leur auteur ; ses variations sur des chansons populaires révèlent sa verve, et son souci — très hispanique — de mêler toujours à un courant généreux et bouillonnant, une note amère, angoissée, qui en altère la couleur.

Après l'Italie et l'Espagne, voici finalement l'Angleterre. Il est ici plus difficile encore de faire le départ entre musique d'orgue et musique de virginal. Comme en Italie, l'orgue est de dimensions très réduites. Mais il ne comporte que deux claviers. Les artistes anglais de la seconde moitié du XVI^e^ s. se livrent à leur passe-temps favori aussi bien sur l'orgue que sur la virginal : l'art de la variation sous toutes ses formes. Aussi n'est-il peut-être pas un pays qui ait contribué avec autant de bonheur que l'Angleterre à la création d'un style propre aux instruments à claviers. Les organistes sont tous passionnément attachés à l'épinette ou à la virginal. Thomas Tallis († 1585), organiste de la chapelle royale, son successeur W. Blithemann († 1591), Th. Morley (1558-1603), W. Byrd (vers 1542-1623), organiste de la cathédrale de Lincoln, puis de la Cour, John Bull (1563-1628), organiste de l'archiduc Albert, puis de la cathédrale d'Anvers ont fait preuve d'inventions rythmiques remarquables, en cet art de la variation qu'ils ont appris à approfondir auprès de Cabezon, venu en Angleterre en 1554. Mais les deux derniers, W. Byrd et J. Bull, se distinguent parmi ceux-là au premier chef. Par des procédés d'écriture, tels que broderies, triolets,

retards, brisure des éléments du rythme, ils se sont faits les créateurs d'un langage propre à tout instrument à claviers et qui sera le point de départ de toute l'école d'orgue moderne. Variations sur des hymnes latines, fantaisies, préludes, toccate, chansons transcrites et variées, dénotent une agilité, une exubérance dans la polyphonie qui semblent contraster avec l'extrême simplicité de l'orgue anglais. Pour éviter la monotonie sur un tel instrument, nos artistes en appellent continuellement à la variété des rythmes, et aux ornements. On retrouvera, mais amplifié, le même luxe de figurations dans l'œuvre des organistes Farnaby (vers 1565-vers 1620), O. Gibbons (1583-1625), un des plus grands maîtres anglais, Tomkins († 1656) et Ch. Gibbons († 1676). Les précurseurs immédiats de Bach n'ont fait que perfectionner l'outil, enrichir la tradition que leur lèguent de tels artistes.

*
* *

Ricercare, tiento, prélude, préambule, intonazioni, verset, toccate, canzone, differencias, caccia, variations, toutes ces formes, au XVI^e^ s., ont contribué à la naissance d'un art instrumental. Ces genres souvent se chevauchent : s'ils n'offrent aucun caractère intangible, c'est peut-être que l'instrument auquel ils s'adressent n'a pas encore trouvé son équilibre. XVI^e^, siècle de l'expérience, disions-nous plus haut ; XVII^e^, siècle de la raison et de l'organisation. Si l'instrument classique reçoit une composition désormais immuable, désormais les formes obéissent à des lois que nous verrons observées en tous pays. Bach apparaît comme un couronnement au mouvement dont il nous faut distinguer les grands foyers.

Les centres principaux qui vont tous converger, en une magnifique synthèse et une ascension croissante, vers Bach, sont au nombre de cinq : les Pays néerlandais, la France, l'Italie, les Pays germaniques du Midi, les Pays germaniques du Nord.

En marge, nous aurons à dire quelques mots de la péninsule ibérique dont Bach ne semble pas avoir connu les œuvres du XVII^e s.

Si le lecteur se souvient de la place qu'ont tenue les terres néerlandaises du XIII^e au XVI^e s., dans l'art vocal, il ne s'étonnera pas de trouver à Amsterdam un maître qui exercera une influence bienfaisante et prolongée sur l'Europe dans l'art instrumental. Jan Pieters Sweelinck est organiste de la grande église (1562-1621). En ses mains, il réunit toutes les traditions : en son œuvre il les assimile. Sans avoir été en Italie, il connaît chacun des prodécés de l'art vénitien ; et si la musique française ne lui échappe pas, il n'a cessé de vivre dans l'ambiance des organistes anglais — et des virginalistes — qui devant la persécution ont fui, et trouvé refuge en Hollande. Ceux-là l'ont fait profiter des leçons qu'un Cabezon, trente ans plus tôt, avait données à leurs pères. Sweelinck marque donc le trait d'union entre les différentes écoles occidentales. Le « faiseur d'organistes » va donner à tous ses disciples d'outre-Rhin le goût du contrepoint, de la fugue et de la variation. Car c'est en ces genres qu'il excelle. Ajoutez à ceux-ci la toccata, les ricercari, et les fantaisies qui témoignent de son éblouissante virtuosité. Ce rhéteur a le sens de l'architecture, mais aussi de la diversité. Dans ses *fantaisies en écho*, il sait joindre à la grandeur vénitienne les raffinements des virginalistes, aux dissonances des Italiens les subtilités rythmiques des contemporains d'Elisabeth.

Son plus beau titre de gloire ne serait-il pas d'avoir formé un Düben, un Siefert, un Schildt, un J. Praetorius, un Scheidt, un Scheidemann, tous organistes au XVII^e, qui ont considérablement enrichi le sillon de la variation, et celui du choral ? Samuel

Scheidt (1587-1654) fut organiste à la cathédrale de Halle, Scheidemann (1595-1663) fut organiste de Sainte-Catherine de Hambourg. Le premier fonde l'école de l'Allemagne centrale, le second une école de l'Allemagne du Nord. L'un emprunte à son maître ses nobles architectures, l'autre ses exubérances, ses envolées. Scheidt en ses chorals, ses variations, reste un maître de la vie intérieure, Scheidemann assigne à l'orgue un rôle officiel et d'apparat. Fantaisies, canons, toccate, variations sur des psaumes, des hymnes, des chorals, versets pour le *Kyrie*, Scheidt a traité toutes ces formes : il sait rester classique dans l'art de manier le contrepoint. Il devient « révolutionnaire » lorsqu'il décide de varier un thème *(Passamezzo)*. S'empare-t-il d'un choral, il édifie sur le champ un commentaire d'une exquise poésie, incorpore à son discours telle de ces dissonances dont Sweelinck lui a livré la clé. Scheidemann demeure quelque peu en arrière avec des toccate, des fantaisies, des préambules, des chorals ; il recherche le décor pour lui-même, et ce faisant, devient le créateur de cette école hambourgeoise dont Bach n'a pas rejeté les formules qui rejoignent au travers de l'art de Sweelinck, l'art des Gabrieli.

La musique d'orgue française du XVII^e^ s. s'alimente à un double courant : ici un art austère et rigoureux qui a pour lui la tradition liturgique et grégorienne ; là un art profane et souple qui a pour lui la tradition populaire et dramatique. Deux écoles qui vont se fondre à la fin du XVII^e^ et à l'orée du XVIII^e^ en la personne de François Couperin et en celle de Nicolas de Grigny, ces deux maîtres dont l'œuvre ne fut pas d'un mince profit pour Jean Sébastien. La première école est issue du besoin qu'éprouvèrent les organistes de transposer l'art vocal sur le plan instrumental. Le ricercar des Ita-

liens et des Espagnols n'est pas autre chose qu'un motet vocal conçu pour l'orgue. A la fin du XVI^e s. et au début du XVII^e s., quelques compositeurs écrivent pour *les* instruments — sans spécifier s'il s'agit de plusieurs instruments solistes ou d'*un* instrument d'harmonie — des *fantaisies* dont certaines sont des ricercari sur des thèmes grégoriens. Ainsi font l'organiste Costeley, Claude Le Jeune, et surtout Eustache Du Caurroy, dont les fantaisies à trois, quatre, cinq ou six voix, publiées en 1610 ne sont que de longs tientos d'un contrepoint un peu rugueux. Son véritable successeur, créateur de l'école d'orgue française, est le chanoine de Rouen Jehan Titelouze (1563-1633). Toute sa musique d'orgue (des versets pour les *Hymnes* et des versets sur le *Magnificat*) évolue dans une ambiance grégorienne. Il conserve au mode son caractère, et ne l'altère ici et là que pour donner quelque saveur à son langage. Maître de l'écriture, il cultive trois formes dont il se fait le champion en France : le *ricercar* en deux ou trois périodes, l'une contrapuntique, l'autre plus animée, moins raide ; le *plein jeu :* opposition entre le thème de l'hymne en valeurs longues à la taille ou à la basse (confié aux anches du pédalier) et toutes les fournitures accouplées des claviers de grand orgue et de positif, brodant un tissu à trois voix aux lignes plus nerveuses et accusées ; le *choral figuré*, déformation du genre précédent, et qui revient à décomposer le texte liturgique en plusieurs fragments, chacune des trois premières voix étant traitée à la manière d'une exposition de fugue, la quatrième entrant plus tard en valeurs augmentées. Architecte, Titelouze sait voir grand. S'il n'a pas le charme de Sweelinck, il est Français comme un Fouquet, par le côté monumental qui s'attache à son art ; un art de cathé-

drale. Ainsi opère un Ch. Racquet, l'organiste de Notre-Dame au temps de Louis XIII, en sa grande *Fantaisie ;* ainsi un F. Roberday, en ses *Fugues et Caprices* (1660), ainsi le novateur L. Couperin (v. plus bas).

Mais voici qu'au même instant (v. 1650-1665), sous de multiples influences — citons entre autres celles du luth, du clavecin, de la mélodie italienne, de l'art dramatique — la musique d'orgue perd son caractère liturgique, et s'humanise au contact d'un monde moins austère : à la *Suite* de clavecin elle emprunte ses cadres ; au théâtre, son « récit ». Dans une même *Suite* ou *Messe* pour orgue voisinent désormais duo, trio, dialogue, basse de trompette, récit de nasard, récit de voix humaine, récit de cornet, de cromorne. Le ricercar n'est plus représenté que par un bref prélude, ou une pièce fuguée concise à 3 ou 4 voix. La part est faite grande aux pages qui mettront en valeur les jeux de concert de l'orgue français. L'organiste se double d'un claveciniste. Il oublie trop souvent qu'il chante, et qu'il parle pour l'église. Les représentants de ce nouveau style ont noms G. Nivers, organiste de Saint-Sulpice (1630-1714), N. Lebègue, organiste de Saint-Merry († 1702), A. Raison († vers 1715), Louis Marchand, organiste de Saint-Paul et des Cordeliers (1669-1732), tous parisiens auxquels il faut joindre certains « provinciaux » comme Gilles Jullien de Chartres, J. Boyvin († 1706) et G. Corrette de Rouen, Du Mage de Saint-Quentin (son *Livre d'orgue* est de 1708). Tous coloristes, ces organistes ont laissé des *Livres d'orgue*, en lesquels ils conservent, par respect encore, les « modes ecclésiastiques », mais ils oublient la mission qui leur incombe de faire prier à l'église. Les *Noëls* de certains sont des suites de variations, d'un esprit tout profane, de même que les deux *Suites*

très rythmées, décoratives ou sensuelles du parisien Clérambault († 1749), organiste de Saint-Sulpice.

Des deux tendances qu'on vient de dire, quelques artistes ont cherché à faire la synthèse. Les uns n'y ont réussi qu'à moitié, tel un J.-H. d'Anglebert (1635-1691) qui est « Ordinaire de la musique de la Chambre du Roi pour le clavecin », et N. Gigault (1625-1717), organiste de Saint-Nicolas-des-Champs. Les autres y ont excellé. François Couperin (1668-1733) et Nicolas de Grigny († 1703), deux des plus célèbres musiciens de notre pays, ont enrichi, l'un et l'autre, leur art au contact d'une tradition étrangère, italienne ou allemande. Descendant d'une illustre dynastie — son oncle Louis († 1661), organiste de Saint-Gervais, a laissé 70 pièces liturgiques, fantaisies et versets pour orgue — le premier écrit en 1690 deux *Messes*, l'une *à l'usage des paroisses* l'autre *pour les convents*, qui groupent chacune vingt et une pièces, en lesquelles nous relevons des versets pour l'Ordinaire *(Kyrie, Gloria, Agnus)* d'une conception toute classique et liturgique, et d'autres pages d'une sensibilité moderne, d'une poésie séduisante (récits de cromorne). L'*Offertoire sur les grands Jeux* de la première messe, triptyque aux volets heurtés, demeure le chef-d'œuvre incontesté de celui qui fut aussi organiste de Saint-Gervais, et organiste de la chapelle royale (depuis 1693). Son jeune émule, Nicolas de Grigny, élève de Lebègue, fut organiste de Saint-Denis, puis de Reims. Mort à la fleur de l'âge, il a laissé un *Livre d'Orgue* (1699) dont Bach a recopié de sa main tous les feuillets. Est-ce assez dire la qualité de cette musique ? Des *versets* pour cinq hymnes de l'église catholique où le choral se mêle au ricercar, des fugues à cinq voix, des *récits* où l'on découvre « des progressions opiniâtres, et des phrases tumultueuses », des *dialogues* d'une richesse d'écriture que

l'on trouverait difficilement ailleurs, voici l'essentiel de l'œuvre du Rémois passionné (notamment une Messe), qui n'hésite pas à truffer son harmonie de dissonances chargées de sens.

On s'étonnerait que Grigny n'eût pas eu connaissance des pièces que l'organiste de Saint-Pierre de Rome, sur un instrument aux possibilités très limitées, improvisait cinquante années avant lui, pour les transcrire dans tel de ses livres de *Toccate*, *Canzone*, ou dans ces *Fiori Musicali* (1635) que Bach prit également la peine de relever. Girolamo Frescobaldi (1583-1643) est au XVII^e^ s. le grand représentant de l'orgue italien. Mais de quelle poésie son œuvre ne rayonne-t-elle pas ! Il subdivise la *canzone* en trois ou quatre fragments et chacun d'eux donne lieu à une exposition de fugue sur un même thème. Elargissement du *ricercar*, qu'il cultive par ailleurs : à l'intention de l'organiste il compose des *versets* pour le *Kyrie*, pour certaines hymnes, ou encore pour le *Magnificat*. Ici et là, très courts poèmes, d'un contrepoint limpide, avec fragments en augmentation, jeux de *retards* subtils qui corsent l'harmonie, chromatisme qui la rend plus humaine. C'est dans les *toccate* que sa personnalité s'exprime avec le plus d'originalité. « Les unes présentent ce tourment et cette exaltation de l'esprit qui cherche la vérité. Les autres traduisent la méditation de l'âme en présence du mystère de l'Incarnation » *(Toccata per l'elevazione)*. Une atmosphère de prière, d'extase, baigne toute cette œuvre, sans doute connue de L. Couperin.

Elle ne saurait faire oublier au même instant les textes audacieux du prestigieux Tarquinio Merula, organiste de Crémone, ni les belles pages du napolitain G. M. Trabaci († 1647).

Sans doute à la suite d'A. de Cabezon, les Espagnols cultivent-ils les mêmes formes que les orga-

nistes français ou italiens. Mais la somptueuse richesse des timbres de leur instrument, la conception esthétique de ces maîtres, leur écriture empreinte encore de primitivisme, la double personnalité qu'à tout instant l'on découvre chez ces artistes : le mystique d'une part, le passionné de l'autre, l'homme rêveur et mélancolique ici, l'homme impétueux et emporté là, voilà des raisons suffisantes pour ne point trouver le même esprit, le même accent en leurs œuvres, qu'en celles d'un Titelouze. On doute qu'un Bach les ait connues, et c'est pourquoi elles semblent assez en marge du mouvement qu'on s'efforce de décrire.

Les Catalans possèdent cette souplesse, ce lyrisme qui parfois les apparentent encore aux Italiens : ainsi en est-il d'un G. Menalt († 1670), organiste de Santa Maria del Mar de Barcelone, d'un M. Lopez (1669-1723), organiste du monastère de Montserrat, et de plus jeunes encore comme J. Elias († 1749), A. Viola († 1798) et Casanovas († 1799), ces deux derniers, moines de Montserrat. Mais combien plus attachés au rythme, plus fantaisistes et déjà romantiques les Castillans, les artistes tourmentés de l'Aragon et de l'Andalousie ! On se borne ici à citer Pedro de Soto, organiste de la chapelle royale de Grenade (XVI^e^), F. Peraza († 1598), organiste de Séville, C. Eznarriaga († XVI^e^), organiste de Burgos, J. Oxinagas (XVIII^e^), organiste de la chapelle royale, J. Moreno († 1776), organiste de Saragosse.

Au premier rang de ceux-ci se détache la curieuse personnalité de Juan Cabanillès (1644-1712), organiste de la cathédrale de Valence. Plein de sève et de feu, il traite toutes les formes (tientos, passacailles, differencias, toccate), les amplifie au point de les ramener souvent à un cadre unique, celui de la grande variation décorative. Il a le secret des rythmes les plus inattendus. Technicien de l'harmonie, les intervalles de quarte ne lui déplaisent pas plus que les septièmes et les secondes. Ses thèmes

parfois ont cette impétuosité claironnante qui séduit les foules. Un étincelant virtuose de l'orgue, ce Cabanillès, comme un Scarlatti le sera, du clavecin, dans quelques années à Madrid !

Couperin et Grigny parviennent à établir le renom de l'école française ; Sweelinck celui de l'école hollandaise. Frescobaldi en fait autant pour l'école italienne, Cabanillès pour l'école hispanique. Reste l'Allemagne : cette Allemagne qui doit en cette fin du XVII^e^ s. donner naissance au grand héros de l'orgue, J.-S. Bach. Quelle est la tradition dont peut se prévaloir le jeune étudiant de Thuringe, à quelles sources a-t-il puisé sur son sol natal ? A la suite de la guerre de Trente Ans et des ruines qu'elle vient d'accumuler, il semble que ce soit à la tribune de l'orgue que les artistes trouvent refuge. Alors deux tendances se font jour, s'opposent, que Bach saura réunir : plus proches de l'Italie, les artistes du Sud, qui appartiennent presque tous à l'église catholique, confient à leur instrument des pages d'une lumineuse poésie, d'une chaude intimité. Les organistes du Nord, protestants pour la plupart, en extraient de tumultueuses toccate ou des variations de choral, d'une ornementation chargée, d'un ample développement.

Voici d'abord les représentants de la tradition ultra-montaine, les partisans de l'équilibre plus que de la couleur. Natif de Stuttgart, J. J. Froberger (1616-1667), après avoir travaillé à Rome cinq ans auprès de Frescobaldi, voyage en Allemagne, en Angleterre, en France. Ses canzone, ses toccate, ses ricercari, disent l'admiration qu'il éprouve pour son maître, dont il n'a ni la ferveur, ni la richesse intérieure. L'écriture fuguée tient une place importante en son œuvre ; il recherche les oppositions de rythmes, laisse errer son imagination en des toccate

qui semblent plutôt improvisées qu'écrites, et les épisodes se succèdent nombreux et différents de style en ses fantaisies et ses caprices. Mais il reste latin par l'équilibre qui s'épand sur toutes ces pages. J.-K. Kerl (1627-1693), organiste de l'Empereur, s'est formé à Rome auprès de Carissimi. Ses canzone, ses interludes pour le *Magnificat* en appellent pourtant encore à l'école de Girolamo. Ses toccate comme celles de celui-ci sont de deux sortes : ici une improvisation fantaisiste qui procède par flexibles ondulations ; là une organisation où le rythme est souverain. Au même instant, le Savoyard G. Muffat (1635-1704), disciple de Lulli et du romain Pasquini — organiste à Salzbourg, puis à Passau — mêle dans ses douze toccate, sa chacone, sa passacaille, styles italien et français. Il renouvelle le cadre de la toccata par la fragmentation qu'il admet dans son développement, et la couleur dont il pare chacun de ses épisodes. Bach se souviendra de ses leçons. Mais plus sensible encore est l'influence exercée sur le cantor par le chef de cette école Johann Pachelbel (1653-1706). Natif de Nuremberg, il occupe tour à tour des postes d'organiste à Vienne, Eisenach, Erfurt, Stuttgart, Gotha et dans sa ville natale. Son œuvre importante comporte des toccate, préludes, fantaisies, des chorals, des fugues, et une série de quatre-vingt-quatorze versets de *Magnificat*. Les deux types de toccate se trouvent ici représentés : l'improvisation à quatre voix sur des tenues de pédale ; le mouvement continu, à trois voix, qui exige les trois plans sonores de l'orgue. Son langage reste toujours celui de l'artiste réfléchi. Dans ses chorals figurés, qu'ouvre une ample introduction, il recherche l'émotion intérieure, et la symétrie des périodes lui est une manière d'y atteindre. Le choral varié témoigne de son goût pour le travail bien fait et de

sa sensibilité affinée, sinon de sa fantaisie. Liturgiste, ce virtuose ne cherche pas à briller, et au symbole musical il n'attache pas toute l'importance que lui donnent certains de ses émules. Il excelle dans les 94 versets en style fugué, écrits pour le cantique de la Vierge, chefs-d'œuvre du genre, par la science du contrepoint autant que par l'esprit et le souci des proportions. Riante et sereine, la sève circule en ces pages concises, et par elles Pachelbel atteint à la beauté pure !

Voici maintenant les représentants de la tradition nordique, les partisans de la fantaisie plus que de la symétrie. Ils semblent musiciens de concert plus que d'église, et vivent surtout dans ces trois foyers de la musique que sont Hambourg, Lunebourg et Lübeck. C'est là que J.-S. Bach ira trouver ses maîtres.

Ceux de Hambourg dominent d'abord leurs contemporains. Scheidemann et Praetorius transmettent ici la tradition de Sweelinck à un Delphin Strunck (1601-1664), organiste de Wolfenbüttel, à un Nicolas Hannf (1630-1706), organiste de Sleswig, auteur de fantaisies sur des thèmes de choral. Natif de Thuringe, Matthias Weckmann (1621-1674) s'est installé à Hambourg même où les deux élèves de Sweelinck le prennent tour à tour pour disciple, avant de lui faire donner le poste d'organiste de Saint-Jacques. Son œuvre (toccate, canzone, fugue, choral), frappe tout d'abord par sa diversité, sa fragmentation, son côté décoratif : mais la flamme de l'artiste est comme tempérée par l'influence d'un Schütz qui fut son premier maître, d'un Froberger qui lui prodigue quelques conseils.

Chez A. Reincken (1623-1722), l'organiste de Sainte-Catherine de Hambourg, il n'y a plus aucune retenue. Ce virtuose est passé maître dans l'art de la grande variation sur un sujet de choral : pièce de pure imagination qui a perdu tout caractère religieux, et vise à l'effet. Il traite la toccata de la même manière : la dynamie du geste, l'impétuosité

de l'esprit, le débordement du cœur trouvent à s'exprimer librement par le truchement des grandes orgues du Nord, aux claviers et aux jeux multipliés. A Lunebourg, c'est un thuringien, Georg Böhm (1661-1733), qui est organiste de Saint-Jean. Son œuvre s'adapte au clavecin autant qu'à l'orgue. Il cultive trois genres : prélude et fugue, choral, suite. Dans le premier, nous relevons tout l'art de Hambourg ; dans le second et le troisième la fougue de Böhm se trouve humanisée par l'expérience qu'il a de la musique italienne et de la musique française. N'est-il pas entré en rapport, à la Cour des Hanovre, à Celle, avec les artistes protestants qui ont fui la France après 1685 ? Ses suites de variations ou *partite* sur des thèmes de choral le prouvent qu'il destine au temple aussi bien qu'à la salle de concert. Par ailleurs, le choral orné, le choral contrapuntique nous disent qu'il ne méconnaît pas la place que cette forme doit tenir à l'église : on y relève une intéressante synthèse des tendances de l'Allemagne du Nord et de l'Allemagne méridionale. Dans le choral orné notamment, il semble avoir comme à plaisir discipliné les élans de langage, dont ses voisins se font une gloire à l'orgue. En ce faisant, il annonce J.-S. Bach qui sera bientôt son élève.

La tradition hambourgeoise rayonne enfin à Lübeck : ici deux grands noms symbolisent la musique d'orgue au XVII^e^, celui du beau-père, celui du gendre. Le premier, Fr. Tunder (1614-1667), a travaillé avec Frescobaldi, ce qui est dire que la citadelle hanséatique ne méconnaîtra pas l'art ultramontain. Les préludes de Tunder conservent la « sagesse » de ceux de l'Allemagne du Sud. En revanche, ses chorals disent son admiration pour la manière de Reincken : tout y est matière à coloration. Mais l'artiste manque vraiment trop de

génie ! Son gendre en sera rempli pour deux : Dietrich Buxtehude, né à Helsinborg (1637-1707) doit être tenu pour le « roi » des organistes allemands avant Bach. Après avoir travaillé à Copenhague, puis à Hambourg, il succède à Tunder à l'orgue de la Marienkirche de Lübeck. Vingt ans durant, il y dirige ces *Abendmusik* ou concerts du soir au cours desquels il fait entendre aux riches bourgeois de la ville les cantates dont il est l'auteur. Et l'œuvre d'orgue aussi, qui est de qualité. Elle réunit une cinquantaine de chorals, des pages indépendantes comme canzonnette, fugues, passacaille, chacones, et une suite de quatorze préludes et fugues. En ses chorals, il se borne à orner un thème avec délicatesse, le faisant profiter d'un accompagnement qui s'alimente à la même source mélodique. Ce nordique aime les grands intervalles, mais il semble écarter en cette forme la variation grandiloquente d'un Reincken. Fantaisie mesurée que ce choral, prière qui brille souvent d'une beauté simple, naïve, et qui se défend des outrances. C'est dans le prélude et fugue que l'homme nous livre son tempérament débordant, voire impétueux. L'intérêt de ces maîtresses pages provient de l'inattendu qu'elles nous offrent : s'il existe un plan, il est toujours fragmenté, et des épisodes nouveaux, fugués ou non, des traits, des roulades ou de chaleureux récitatifs, viennent briser l'armature première. Pourtant l'équilibre existe. Le prélude est un grand plein jeu qui projette des lumières. La page qui suit comporte non pas une grande fugue, mais une série d'expositions de fugue de la plus étonnante variété. D'une verve intarissable, jamais cet artiste ne tombe dans la trivialité. Avec subtilité, il déroule les différents versets de ses chacones ; si tel couplet est empreint d'une agilité qui éblouit, tel autre se pare d'un chro-

matisme qui révèle une âme sensible. L'homme a beaucoup à dire, et il s'exprime en force. On comprend que ce « romantique » de l'orgue ait exercé une telle attirance sur le jeune organiste d'Arnstadt ! Buxtehude, le plus grand des classiques de l'orgue, si Bach n'eût vécu !

Chapitre VII

LE MAITRE

Depuis Paumann, les étapes ont été nombreuses auxquelles nous nous sommes arrêtés et qui nous ont conduits à J.-S. Bach : Cavazzoni, les Gabrieli, Frescobaldi ; Cabezon ; John Bull, Gibbons ; Sweelinck ; Scheidt ; Titelouze, Couperin, Grigny ; Froberger, Muffat, Pachelbel ; Boehm, Reincken, Buxtehude, tous ces auteurs annoncent l'œuvre du Cantor. Ils constituent autant de jalons auxquels il a pu s'arrêter, autant de sources auxquelles il a pu s'abreuver. Sa force réside pour une part dans sa curiosité d'esprit, pour une autre dans son aisance à assimiler. Il a tout lu, tout joué, tout entendu. Il ne reste indifférent devant aucune page de musique « moderne ».

Dans l'histoire de la musique d'orgue, son œuvre forme un tout d'une perfection achevée au même titre que l'œuvre de Victoria dans l'histoire du motet, ou celle de Monteverdi dans l'histoire du madrigal, celle encore de Mozart dans les annales de la symphonie, de Beethoven dans les fastes du quatuor à cordes. De l'orgue il a fait son instrument de prédilection : l'orgue avec le mystère que dégage la longue tenue de ses sons, l'architecture qu'il impose à toute forme, la couleur qu'il émet. Préludes et fugues, toccate, sonates, chorals, toutes ces pages destinées au temple marquent non point seulement

l'aboutissement de trois siècles d'efforts, mais un idéal de beauté pure qu'aucun artiste ne semble avoir dépassé.

Ces constatations posent un pourquoi et un comment ?

Né sous une étoile favorable, Bach était savant, intelligent assez pour ne pas se tenir à une formule, généreux de cœur et croyant.

Né sous une étoile favorable... Le lieu, la famille, les amis et les contemporains, les circonstances de la vie, tout le prédisposait à donner des chefs-d'œuvre, et à se consacrer à l'orgue.

Le lieu... Cet homme a vu le jour au centre de l'Allemagne peut-être, mais beaucoup plus au centre de l'Europe, en cette Thuringe qui établit un trait d'union entre les pays germaniques du Nord, et ceux du Sud, en cette Thuringe qui se trouve à la croisée de toutes les routes, celles qui mènent de l'Alsace à la Saxe, de la vallée du Rhin à la vallée de la Vistule, celle qui conduit de Milan à Hambourg. En ce foyer qui est aussi terre d'échanges, il a pu capter tous les messages, entendre toutes les musiques. Thuringe et Saxe en cette fin du XVII^e s. ne comptent plus les musiciens qui ont été en Italie ou en arrivent, les artistes qui délaissent la plaine du Nord, ceux-là même qui reviennent de France. Et l'orgue de Thuringe est une lumineuse synthèse des instruments italien et hambourgeois !

La famille... Cet homme est né (1685) au cœur d'une tribu d'artistes : tous musiciens de père en fils, joueurs de violon, chantres, organistes, ménétriers. Originaires de Thuringe, ils ne quittent guère ces lieux : Erfurt, Eisenach, Gräfenroda, Ohrdruf, Wechmar. Depuis deux siècles, ils tiennent les principaux instruments de la province, et tous les ans se réunissent pour chanter en commun les louanges de

Dieu. Bons vivants, sortis de la glèbe, ils n'engendrent pas la mélancolie. Chez eux, les familles sont nombreuses. Ils tirent leur force de leurs traditions : ils demeurent luthériens et musiciens. Organistes, ils n'ont point coutume — les Heinrich Bach, les Johann Christoph, les Johann Michael Bach — de sacrifier aux outrances des gens du Nord ; ils se sentent peut-être plus attirés par l'art du Sud, et Pachelbel sera le maître de l'un d'eux. Ils composent en leurs œuvres une honnête moyenne entre deux tendances. Un trait distingue certains d'entre eux : ils sont, à leur temps, facteurs d'instruments ; la mécanique les passionne tout autant que l'acoustique, et de grands organiers sont à leurs côtés pour soutenir leurs recherches.

Les amis et les émules... Où qu'il se trouve, Jean-Sébastien rencontre de grands artistes. Les élèves de Pachelbel d'abord, les Velter, les Buttstedt, les Armsdorf, les Ahle, les Kirschoff, tous éditeurs de chorals paraphrasés. Les indépendants ensuite, comme Zachow (1663-1712), l'organiste de Halle, le premier maître de Haëndel, comme Fischer, J. Krieger (1651-1735), comme Kuhnau († 1722) celui-là auquel un jour il succédera à Saint-Thomas de Leipzig : les uns et les autres, pénétrés d'une émotion tantôt douce, tantôt grave, parlent un langage rempli de lyrisme. Tous, ils ont trouvé leur maître en ce disciple spirituel de Pachelbel qui, moins poète que lui, mais plus prolixe, tient l'orgue de Saint-Jean de Weimar : Johann Gottfried Walther est l'exact contemporain de Bach (1684-1748). Musicien officiel de la Cour de Saxe, lexicographe, mathématicien de la musique, l'homme manque d'envolée, mais non de finesse. Il transcrit pour son instrument des concertos italiens ; il se fait surtout à l'orgue le commentateur du *choral*. Comme il est contrapoin-

tiste avant tout — un esprit plus qu'un cœur, un intellectuel plus qu'un sentimental — il admet que la beauté réside dans le seul agencement des lignes.

Une exposition de fugue en guise d'introduction au commentaire du cantique, et le sujet du choral intervient en valeurs longues au soprano ou à la basse. Le choral figuré que connut Titelonze continue sa route : frappé comme une médaille en un moule que trois générations d'organistes emprunteront. En cette forme, Walther aime enchâsser quelques fragments en canon. Si le choral orné lui répugne, il se complaît dans le choral varié, en lequel se succèdent des bicinia (ou fantaisies à deux voix), des versets figurés, des canons, de courtes fugues à trois voix, des versets en trio, des épisodes chromatiques. Aucune trouvaille harmonique, aucun symbolisme dans les textes que Bach si souvent entendra interpréter par son ami. Walther ne semble pas mystique. Mais l'homme a le goût sûr ; il possède une méthode, un métier. S'il abuse de l'artifice d'écriture, il se rachète par la fraîcheur, l'élégance, l'habileté.

S'il regarde vers l'Allemagne du Nord, Bach n'est pas moins favorisé. Il pourra d'abord profiter des leçons que lui donnent là des maîtres autorisés : tous plus âgés que lui... Une galerie d'ancêtres ! Il s'agit de la génération des disciples de Scheidemann. Et Bach passera de la tribune de Buxtehude à celle de Reincken. Il travaille aussi avec de plus jeunes, comme Böhm.

Mais il est d'autres organistes à voir, à entendre : un Daniel Erich de Güstrow, un Brunckhorst de Celle († 1720), un A. Kneller, organiste de Saint-Pierre de Hambourg (1649-1724), un Leyding de Braunschwig, mais avant tout un Nicolas Bruhns (1665-1697), une manière de Grigny allemand, élève préféré de Buxtehude, violoniste et organiste à Husum. Les préludes et fugues de ce dernier disent sa flamme et son extra-

ordinaire habileté à colorer un texte. Un autre disciple de l'homme de la Marienkirche ne peut qu'attirer l'attention de Bach s'il vient à Hambourg. Vincent Lübeck (1654-1740) est ici organiste de Saint-Nicolas. Il « touche » un Schnitger de qualité qui lui inspire de vastes fresques où sa verve peut se donner libre cours. Au prélude brossé à grands traits fait suite la fugue « alla » Buxtehude, soit : découpée en plusieurs fragments qui chacun renouvelle l'intérêt du thème, et qui s'emboîtent parfaitement les uns dans les autres. Bach ne pourra que profiter du contact d'un tel maître...

Le lieu de naissance, la famille, les amis et les émules, notre auteur a su déjà réunir plusieurs cartes en sa main !

Ajoutons-y : les circonstances de sa vie. Il ne voyage que peu. Mais à tout prendre, les différents postes qu'il occupe ne peuvent que servir son œuvre. D'Eisenach il passe à Ohrdruf chez son frère — pour avoir perdu jeune ses parents. Son aîné, Jean-Christoph, organiste, l'initie aux méthodes de Pachelbel dont il fut l'élève. A l'âge de quinze ans il entre au Gymnasium de Saint-Michel de Lunebourg. Il apprend à connaître ici tout le répertoire polyphonique ou autre des maîtres allemands. Pour lui, que de découvertes de Lassus à Schütz, de Hammerschmidt à Carissimi, en passant par Monteverdi ! A Lunebourg il fait la connaissance de Böhm : c'est tout l'art du Nord qui pour la première fois lui est révélé. De Lunebourg, introduit sans doute par son maître, il gagne Celle où il prend contact avec l'art français. Que de richesses il vient d'accumuler — son premier voyage à Hambourg date de ces années — lorsqu'il retourne à Weimar (1703) où il est attaché quelques mois comme violoniste au prince Johann Ernst ! Nommé à Arnstadt, organiste de la Nouvelle Eglise, il commence d'écrire pour l'orgue, se fait entendre. Un congé de quelques semaines lui permet d'aller recevoir à Lübeck le

plus grand choc peut-être de sa vie : en 1705 il est auprès de Buxtehude, et plusieurs mois l'écoute. Ces moments précieux il les gardera en sa mémoire toute son existence... Il ne restera plus longtemps à Arnstadt où le consistoire lui fait comprendre que son absence a duré trop longtemps. L'été 1707, nous le trouvons à Mühlhausen pour un an, organiste à Saint-Blaise, instrument dont il dirige la restauration. En juin 1708 il accepte à Weimar le double poste d'organiste de la Cour, et de musicien de la Chambre du duc Wilhelm Ernst. Il passe là neuf années. Weimar, c'est Walther avec lequel il se lie d'amitié, au début du moins, l'artiste ayant par la suite pris ombrage d'un trop glorieux concurrent ! De Weimar, Bach patronne la restauration de l'orgue de Halle, car ses connaissances en facture d'orgues en font un des experts les plus écoutés. Nommé Concertmeister en 1714, il dirige fréquemment la musique du duc ; il apprend aussi à connaître, apprécier l'art des Italiens. Il recopie l'œuvre de Frescobaldi, transcrit des concertos de Vivaldi. En 1717 à Dresde, il doit se mesurer en un concours d'exécution au célèbre Français L. Marchand, qui se dérobe au dernier instant. La même année, notre homme quitte Weimar et l'orgue — pour un temps seulement — appelé qu'il est à Cœthen, comme Capellmeister du duc d'Anhalt. La musique de chambre alors retient la plus grande partie de son temps : ce qui ne l'empêche point de suivre encore des travaux de facture comme à Saint-Paul de Leipzig, ou d'effectuer quelques sorties à Halle notamment où il désespère d'arriver jamais à joindre Haendel, à Hambourg où Reincken le félicite d'une improvisation sur un thème de choral (1720). Nommé Cantor de Saint-Thomas de Leipzig (1723) à la mort de Kuhnau, il doit ici

diriger une école et présider à l'interprétation de la musique en trois églises. Il pourra jouer de l'orgue lorsqu'il en aura les loisirs. La tâche est rude. Il faut à chaque instant batailler avec une direction ignare et des élèves incorrects. Les musiciens eux-mêmes ne lui donnent guère de joie. Les joies, il les trouve dans sa musique. Il les trouve aussi au foyer — le deuxième qu'il a créé, sa première femme étant morte en 1720 — il sera père de plus de vingt enfants, et plusieurs continueront son œuvre. On le consulte encore souvent pour la restauration d'un orgue. Intime ami de G. Silbermann, il ne cesse, avec ce dernier, d'apporter des perfectionnements à l'orgue aussi bien qu'au clavecin. Compositeur de la Cour de Saxe, il est appelé à la Cour de Prusse en 1747 : c'est la gloire pour le vieux Bach. Il meurt, aveugle, en 1750, après avoir consacré à l'orgue la plus grande partie de ses forces.

*
* *

L'œuvre d'orgue — par le nombre seul de ses pages, elle est la plus importante qui soit sortie des mains d'un artiste — comporte trois groupes. Chacun en appelle à une forme : le prélude et fugue, la sonate, le choral. Voici d'une part une vingtaine de préludes et fugues, trois fantaisies et fugues, quatre toccate et fugues, une dizaine de fugues séparées, quelques préludes seuls, et une grande passacaille et fugue. Voici d'autre part des transcriptions de concertos italiens ou allemands, six sonates, et une œuvre avoisinant ce dernier genre : la Pastorale. Enfin les cent cinquante commentaires de chorals qui constituent la partie la plus humaine et expressive de l'œuvre.

Un tel ensemble présente un intérêt majeur : car

il vient couronner l'édifice dont nous avons jusqu'alors décrit les fondations. Créateur de formes ? Bach ne saurait se prévaloir de ce titre. Il se contente de reprendre à ses prédécesseurs ces cadres en lesquels ils ont excellé déjà, et à les porter à leur perfection. Créateur, en ce sens qu'il transfigure toujours la forme empruntée à autrui, qu'il cherche à lui donner son plein épanouissement. Les précurseurs ont apporté les matériaux ; ils ont accumulé les idées. Dans tout cet arsenal Bach va puiser, modelant à l'image de sa pensée, non pas *un* nouveau moule, mais dix, vingt, trente, puisqu'aucune de ses pages n'obéit au même concept. Le renouvellement perpétuel de la forme, c'est ici le renouvellement perpétuel de la pensée. En ces cadres classiques que l'on pourrait croire rigides, c'est un esprit en continuelle évolution qui se meut. Cet esprit cependant s'exprime à travers des lois, et celles-ci visent d'abord la construction.

Le prélude et fugue correspond à l'œuvre d'apparat : celle qui doit ouvrir ou clore un office, celle qui impose une ambiance au culte qu'on va célébrer, ou qui conclut en résumant l'esprit de la fête. D'où les nuances multiples que l'on y peut découvrir. Les deux membres du binôme peuvent évoluer séparés et garder leur indépendance. Bach préfère les réunir pourtant, marquant par là qu'il est partisan du contraste, source de couleur. A la grande ouverture qui annonce la fugue il donne tour à tour nom et allure de prélude, toccata, fantaisie.

A l'image de tant d'œuvres françaises, d'*intonazione* italiennes, de *tientos*, le prélude peut être libre — manière d'improvisation pour imposer le ton de l'office — ou *organisé :* un élément rythmique l'anime alors qui se contente d'entretenir le mouvement, qui en féconde toutes les cellules. Plus

souvent cependant, cette simple figure de rythme laisse la place à un véritable thème, qui alimente toute la page *(fa mineur, la majeur)*. Il n'est pas rare que Bach en appelle à deux thèmes *(ut mineur, mi mineur, si mineur)*, l'un consacré à une couleur de tutti, l'autre à une couleur de détail. Le prélude sur trois thèmes n'apparaîtra qu'une seule fois en son œuvre *(mi bémol)*. Ces trois idées — génératrices de trois plans — donnent naissance au triptyque le plus construit qu'il ait signé.

La toccata sous sa plume affecte deux formes, soit qu'elle rappelle la grandiloquente improvisation des organistes du Nord *(ré mineur)*, soit que, plus organisée, et tirant d'un motif rythmique toute sa substance, elle s'apparente aux œuvres latines *(toccata dorienne)*. L'on en peut dire autant de la fantaisie. Une certaine part est sans doute laissée à l'imagination dans ce prélude-fantaisie *(sol mineur)*, mais la construction n'en reste pas moins solide, axée qu'elle est sur deux thèmes *(ut mineur)* ou bien donnant naissance à une trilogie sans thème, mais d'un merveilleux équilibre *(sol majeur)*.

La fugue présente tout autant de diversité que le prélude. Voici d'abord certaines fugues de jeunesse : *ricercari* à la manière des Italiens, elles s'apparentent plutôt à la transcription du motet vocal, et il faut à ce point de vue en rapprocher une charmante *canzone* en deux parties sur un thème grégorien. Non loin, voici la fugue plus mûrie, plus travaillée peut-être. Elle se présente à nous sous deux aspects : ici une fugue scolastique, qu'elle comporte ou non un contre-sujet, là, une fugue expérimentale, qui dépasse le cadre normal, et en laquelle notre auteur fait preuve de beaucoup de sérénité. Car il semble que toute sa vie, comme à plaisir, Bach ait cherché à renouveller ce langage fugué qui est *son* langage

véritable. Toute sa vie il s'efforcera de diversifier le moule, et de lutter contre le côté conventionnel en lequel ses précurseurs l'ont fait par trop languir ! L'essence même de l'art de la fugue tient dans l'exposition successive du sujet aux quatre voix. Le *ricercar* des précurseurs comporte ainsi plusieurs *présentations* de fugue sur des thèmes différents. Certains pourtant conservent le même thème, et celui-ci engendre des expositions de fugues toujours nouvelles : ainsi procédait un Buxtehude. Timidement certains artistes ont introduit dans ce « jeu » quelques passages moins austères, chargés de « divertir » l'oreille et de détendre l'esprit. D'autres ont donné à la conclusion de la fugue allure de toccata. Bach amplifie toutes ces recherches, et comme toujours les organise. Non pas qu'il crée une *formule* de fugue plus compliquée. Mais il excelle à innover toujours, et à imposer toujours l'unité. Il développe ici un divertissement ; là il procède à une seconde exposition. Les voix entreront dans un ordre inverse. Il multiplie certains jeux en imitations. Il fait appel à deux contre-sujets *(ut mineur)*, ou bien il construira deux divertissements. Ailleurs c'est une fugue à deux thèmes qu'il écrit *(fa majeur)*, plus loin une fugue à trois thèmes *(mi bémol)*. Sous sa plume le ruisseau court, vif, léger, bouillonnant, ou bien sombre et cahotant ; mais les arêtes sont rares, et le débit reste continu. Dans un apparent désordre, il sait maintenir l'ordre.

En l'esprit de notre artiste, le binôme prélude *et* fugue, ou toccata *et* fugue prend un relief accusé : soit que joue la loi des affinités, soit qu'apparaisse celle des contraires. Telle fugue est écrite dans l'esprit de son ouverture. Telle autre non. Rares les diptyques que Bach n'a pas « pensés » à la même heure *(la mineur, ré majeur)*. Les heurts peuvent

exister entre le préambule et sa suite fuguée (toccata et fugue en *fa majeur*), et s'il est fréquent de retrouver en fin de prélude *(ut mineur)* ou en fin de fugue *(mi mineur)* la construction sonore qui lui a servi d'exposition, il arrive aussi que Bach, d'un diptyque, fasse un triptyque : toccata-fugue-toccata *(ré mineur)*. Au milieu de sa vie, séduit par cette architecture tripartite, il introduira un adagio entre une toccata et une fugue *(ut majeur)*. La grande passacaille avec ses vingt variations sur un thème obstiné en *ut mineur* demeure le plus grand et le plus somptueux prélude qu'il ait écrit : ensemble décoratif, qui se clôt par une fugue sur le même thème mis en valeur par deux contre-sujets.

De même qu'il porte à son apogée le prélude et fugue, de même il fait un chef-d'œuvre de la sonate pour orgue. Il s'y est préparé, en transcrivant pour son instrument les concertos de Vivaldi, ou de Telemann. Les trois mouvements, les trois voix qui fréquemment s'y meuvent, tout ceci ressortit encore à l'art de la construction. Dans le concerto, il pense par plans de même que dans le prélude, mais l'œuvre est plus fluide, la ligne plus mélodique. C'est pour inciter au travail son fils Wilhelm Friedmann, qu'il écrit pour le clavecin à pédalier ces six sonates qui s'adaptent fort bien à l'orgue, et qui en appellent les couleurs. Elles comportent trois *tempi :* un andante encadré de deux allegros ; et l'écriture demeure toujours à trois voix. D'une rare difficulté d'exécution, ces trios présentent un rare équilibre. Des thèmes ici pétillants, spirituels, là expressifs et plastiques, alimentent une polyphonie d'une étourdissante virtuosité ; de cet entrecroisement de lignes souples, sinueuses, naît une œuvre qui ne vise pas à la grandeur, mais à la perfection, et qui satisfait complètement l'esprit (allegro), ou le cœur (an-

dante). Bach est le premier à écrire de ces sonates pour notre instrument. De ce recueil, célèbre entre tous, rapprochons cette grande sonate en quatre mouvements, la *Pastorale*, œuvre dont les mouvements centraux, d'une intense poésie, sont encadrés ici par une musette d'une lumière intime, là par un plein jeu de forme binaire, d'une lumière étincelante.

La sonate demeure étrangère à la musique d'église. Le choral en est l'âme. *Prélude* de choral, voilà le titre que Bach donne à chacune de ses cent cinquante pages : à vrai dire il s'agit moins du commentaire d'un thème déjà entendu, que d'une introduction à un thème que l'on doit entendre. Chacune de ces pièces constitue la paraphrase non seulement d'une idée mélodique, mais d'un esprit, d'un texte, d'une prière. Notre artiste fait œuvre de liturgiste : tel est le dessein qu'il poursuit. Si le point de vue — celui du prédicateur, celui du glosateur — reste toujours le même, la forme peut changer. Dans le choral *harmonisé*, la mélodie du choral reçoit un accompagnement vertical, et chacune des notes du thème vient s'accrocher à un accord. Dans le choral *contrapuntique*, différents types se font jour. Le sujet choisi n'est là qu'un prétexte et c'est la polyphonie sous-jacente qui fournira l'expression. Bach, dans le choral rythmique et expressif, multiplie le dispositif contrapuntique, soit qu'une seule et même cellule anime les trois voix accompagnatrices, soit qu'il y oppose deux idées — ici une figure en croches, là une figure en doubles croches — la basse ne servant que de support harmonique. Celle-ci pourtant peut prendre vie sous sa plume, et apparaître tel un thème *ostinato (En toi est la joie)*. Dans tous ces chorals, à une ou deux exceptions près, le cantique populaire demeure à la partie supérieure. Non loin de cette forme, si riche déjà, il

faut situer le choral en *canon (In dulci jubilo)*, et le choral en trio *(Gloire à Dieu)* : l'influence de Pachelbel paraît évidente dans le premier, celle des sonates italiennes dans le second. Mais Pachelbel en impose davantage à Bach dans le choral *fugué* ou dans le choral *figuré*. Ici chaque fragment de cantique donne matière à une courte exposition de fugue, la même valeur étant conservée à chacune des notes du thème, pour l'une et l'autre des quatre voix. Le choral *figuré* procède un peu différemment. Exposition de fugue pour les trois premières voix seulement, la quatrième n'entrant que plus tard en valeurs augmentées. Il en résulte une œuvre d'une extrême grandeur, et d'une sérénité bien digne du culte (*Quand nous sommes dans une grande détresse*, deuxième version). Mais combien plus profonde encore et plus expressive la forme du choral *orné !* Ici le thème du cantique se charge de coulés, trilles et mordants, de vocalises, de mélismes, qui viennent briser la raideur du fil conducteur, l'assouplir au point parfois de le rendre méconnaissable, si les piliers harmoniques n'étaient pas là, toujours les mêmes, pour le faire rentrer dans le droit chemin *(La vieille année s'en est allée)* : poème de l'intimité, noble effusion du cœur, ces chorals ornés nous sont un garant de la sensibilité, de la tendresse, de la brûlante ardeur de l'artiste. Celui-ci nous apparaît tout autre dans des formes plus extérieures : vastes fresques qui prennent pour prétexte le thème d'un cantique, *fantaisies sur un choral*, plutôt que commentaires *(C'est un rempart que notre Dieu)*, en lesquelles Bach fait appel parfois à de nombreux artifices d'écriture. Car il aime à varier un thème ; d'où ces *partite* en lesquelles six, huit ou dix couplets se suivent, présentations recherchées d'une même idée, à l'aide d'une syntaxe toujours renouvelée.

*
* *

La composition de cette œuvre s'étend sur près d'un demi-siècle : cinquante années en lesquelles nous croyons pouvoir reconnaître quatre époques de création. La première couvre en gros les années 1702 à 1709. Bach en est à faire ses expériences. Maléable encore, il écoute, et il suit, non sans fournir déjà des preuves de sa personnalité. Dans cette période, signalons la grande coupure que marque le voyage à Lübeck auprès de Buxtehude (1705). Les partite, les chorals, les quelques fugues écrites avant le voyage se ressentent de l'influence de Böhm et parfois de celle des Français. Après 1705, c'est le romantisme nordique qui envahit toccate, préludes. La seconde période coïncide avec le séjour à Weimar, et s'inscrit entre 1710 et 1717. Bach vient de quitter l'orgue de Mühlhausen pour lequel il a écrit le prélude en *mi mineur ;* il trouve à Weimar un instrument plus réduit, qui exige un art plus concentré. Walther découvre les Italiens à son jeune auditeur, qui s'en imprègne huit années. La conception septentrionale se heurte désormais chez lui à la conception méridionale. La seconde l'emportera dans le recueil dit de l'*Orgelbüchlein*, qui groupe quarante-cinq chorals destinés à l'année liturgique : chorals d'un symbolisme fort curieux où chaque idée, chaque texte auront leur traduction sonore ; de même dans les premiers chorals d'un recueil qu'il ouvre ici, et qui portera dans l'histoire le nom d'*Autograph* de Leipzig. Alors il donne également le jour à huit *Petits préludes et Fugues* destinés aux apprentis organistes, à la *Canzone*, à une série de fugues isolées, à d'autres *(la mineur, ut mineur, fa majeur)* qui recevront bientôt leur fronton, à des fantaisies *(sol majeur, ut mineur)* et au triptyque *(Toccata, Adagio et Fugue)*

qui semble annoncer la sonate. N'oublions pas qu'à Weimar il a déjà transcrit, pour orgue, plusieurs concertos italiens.

Une troisième période s'ouvre à Coethen en 1717 pour prendre fin dix années plus tard. Bach atteint désormais la maîtrise. Il semble que la part soit faite égale aux influences qu'il a jusqu'alors subies. Comment oublier Hambourg ? Mais comment renier Frescobaldi ? La personnalité de l'artiste se dégage ; il reprend certaines œuvres qu'il n'a pu qu'ébaucher à Weimar ; il continue l'*Orgelbüchlein*, écrit quelques chorals de caractère instrumental (trios), mais, avec préférence, de grands diptyques chargés de pensées, de science *(Passacaille et Fugue, Fantaisie et Fugue en sol mineur, Préludes et Fugues en sol majeur, la majeur, Toccata en fa)* ainsi que les six *sonates*, précédées peut-être de la *Pastorale*. Le génie mûrit. Les artifices tombent d'eux-mêmes. Seuls vont désormais compter le plan, la ligne, l'écriture.

La période de l'apogée débute en 1727. Bach délaisse quelque peu le prélude et fugue — dont il perfectionne cependant le cadre au travers des cinq exemplaires qu'il en propose *(ut majeur, ut mineur, si mineur, mi mineur, mi bémol)* — pour s'adonner au choral. Un à un il reprend en 1739 les cantiques du grand et du petit catéchisme de Luther, et pour chacun des chorals du « Dogme », écrit un commentaire d'une austère grandeur. Alors le style se dépouille, les lignes se font plus rigoureuses, les effets disparaissent. La polyphonie s'impose dans toute sa nudité. Il ne peut plus être question de Buxtehude ou de Pachelbel. Bach a trouvé sa norme. Il domine la matière sonore, comme il domine la forme. Le prélude à deux thèmes, l'architecture à trois corps, le choral contrapuntique, fugué ou figuré, ont toutes ses faveurs. Point de choral orné

ou de choral varié, qui en appellent trop à l'imagination, à la sensibilité. La grandeur réside dans la clarté, la simplicité — parfois dans la sobriété des lignes.

*
* *

Arrivé au terme de cette analyse trop succincte de l'œuvre du maître, voyons quelles ont été les lois de son langage, les constantes de son esprit.

Par le prélude et fugue plus que par le choral, il prend parti pour la tonalité moderne, délaissant les modes que cultivaient avant hier un Frescobaldi, hier encore un Buxtehude. Les thèmes connaissent une extraordinaire variété : il en est de fort concis, d'autres très longs ; les uns rythmiques, leurs voisins mélodiques. Ils offrent forcément une personnalité plus grande dans le prélude et fugue que dans le choral. Nombreuses sont les idées qu'il emprunte au répertoire grégorien, et qui donneront matière à une paraphrase (quarante chorals sur cent soixante). Les rythmes ne varient guère : dans le prélude et fugue nous relevons un *grave* et un *andante maestoso*. Le *vivace* n'apparaît que dans certains mouvements de sonates. Le choral ne se prête pas à une trop grande rapidité. En son œuvre tous les styles se mêlent en un merveilleux équilibre depuis le style « homophone » jusqu'à la cristalline polyphonie, en passant par le récitatif. Mais, de loin domine la polyphonie, et le style fugué paraît bien être le langage préféré de notre auteur. Avec quel art il soigne son contrepoint ! En ce tissu souple autant que solide, les longues tenues — les pédales — ont continuellement leur rôle à jouer. Les ornements viennent poser de légers fleurons sur la mélodie, les jeux en imitation coordonner le discours ; l'harmonie savoureuse naît d'une heureuse rencontre entre les voix.

A tout instant paraît le professeur : qu'il écrive l'*Orgelbüchlein*, les *Sonates*, les huit *Petits préludes et Fugues*, le *Dogme*, toujours l'homme propose des modèles aux disciples. Ce professeur est doublement instrumentiste. Organiste d'abord, il s'efforce toujours de faire profiter son œuvre des plans de son instrument. Il bannit toute virtuosité. Mais soucieux des contrastes, amoureux de la couleur, il procède par paliers sonores. Violoniste, il fait profiter ses thèmes de la souplesse que lui a permis d'acquérir l'archet. Les sauts d'octaves, de quintes et de tierces, les respirations multipliées disent son souci de projeter la lumière en son texte, de progresser d'ondulations en ondulations. Il aime à transcrire pour son instrument telle fugue primitivement conçue pour le violon, tel choral d'abord donné aux voix (il en transcrira six à la fin de sa vie). Poète — il le fut notamment au temps de Weimar — il se montre partisan du symbole en musique, et cherche par la ligne, le rythme, l'harmonie, à traduire le *mot*. En ce sens l'*Orgelbüchlein* constitue un véritable Code du symbolisme musical. Enfin, chrétien, croyant, l'homme existe pour l'église et ne cesse de mettre sa foi au service de son art. C'est sa force, c'est sa joie. De ce besoin, toutes ses pensées sont ennoblies. L'œuvre tout entier nous apparaît comme un rayonnant miroir de l'âme du Cantor. N'est-ce point là ce qui fait sa grandeur et lui assurera la pérennité ?

Chapitre VIII

LES DISCIPLES

Depuis les essais timides des organistes du XV^e^ s. (transcriptions de motets vocaux), jusqu'à Jean-Sébastien Bach, on mesure le chemin parcouru. La musique d'orgue décrit une lente, mais sûre ascension.

Après Bach, la littérature de l'instrument se maintiendra-t-elle à ce niveau ? Les disciples — ceux qui depuis deux siècles cherchent à enrichir le répertoire — ont-ils été dignes du maître ?

Force est bien de se convaincre que non. Une décadence affecte l'art de l'orgue dont il faut rappeler les causes essentielles.

Décadence inévitable, si l'on veut bien réfléchir d'abord à quelle hauteur avait dominé le génie qui a nom J.-S. Bach, et l'impossibilité, pour tout artiste, d'approcher celui-là par la science, l'esprit ou le cœur. D'autres raisons expliquent également un tel recul. L'œuvre de Bach, qui, à la longue, eut pu porter ses fruits, disparaît tôt après la mort de son créateur. Cinquante ans, elle sommeille en son propre pays. Plus d'un siècle, elle reste ignorée à l'étranger. La voix du Cantor s'est éteinte en 1750. Les manuscrits demeurent enfouis dans les bibliothèques publiques ou privées. En Allemagne, comme en France, comme en Italie, le goût change ; une mode nouvelle s'établit. La raison fait place à la sensibilité, puis à la sentimentalité. Par ailleurs, ainsi qu'on l'a dit, l'orgue atteint vers 1700-1740 son point culminant. L'instrument connaît dès lors

en sa facture une certaine stabilité qui lui deviendra vite fatale. Cet art ne progresse pas. Il semble que le facteur ne soit plus, ainsi qu'autrefois, créateur. Un instrument qui se contente de subsister, serait-il logique de le voir doté d'une littérature riche d'une vie nouvelle ? Par ailleurs, ne trouve-t-il pas un concurrent sérieux en ce clavecin qui, après avoir suscité une admirable musique, va bientôt céder la place au piano-forte ? En cette seconde moitié du XVIII^e^ s., l'orgue n'aura-t-il pas à souffrir de la vague d'incrédulité qui s'abat sur l'Europe ? Celle-ci, d'ailleurs — en France notamment — remonte aux dix dernières années du XVII^e^ : depuis ce temps, quelle équivoque jetée sur la musique d'orgue ! Voici d'une part un texte qui doit réellement commenter le culte, et qui incite à la prière ; voilà de l'autre une musique à tout faire, profane autant que sensuelle. L'introduction de l'orgue de concert à l'église n'a-t-elle pas mené l'orgue à sa perte ?

Un trop grand pessimisme ne serait pas l'image de la réalité. Une certaine renaissance se fait jour en Allemagne autant qu'en France, dont il faut tenir compte. L'orgue classique sans doute disparaît. Le remplace l'orgue romantique : l'artiste lui dédie une musique inédite, proche de la musique symphonique, puisque l'instrument veut être un succédané de l'orchestre. Depuis Rameau et Bach, les grands artistes avaient rompu tout contact avec l'orgue décadent. Avec Mendelssohn et Boëly, voici qu'à nouveau ils se laissent séduire par la beauté du son lié. Cette réadaptation ne va pas sans une découverte : c'est Bach qui peu à peu surgit des dossiers et des manuscrits. Mais si l'orgue symphonique incite les artistes à écrire des symphonies et à utiliser un langage profane, la présence de Bach peu à peu s'impose, qui va tempérer l'ardeur de ces organistes

semi-mondains. La personnalité de l'homme sera-t-elle assez forte pour montrer à tous la vraie voie à suivre ? Et l'esprit religieux, à la tribune, reprendra-t-il ses droits ? Il est juste de parler d'une renaissance. Il est trop tôt pour parler d'une victoire.

*
* *

La décadence avait été double. Ou plutôt, elle avait connu deux temps : une décadence larvée, qui s'étend du milieu du XVIII^e^ au début du XIX^e^ ; une décadence précipitée qui s'inscrit entre 1820 et 1850.

On pourrait suivre la première à la trace dans tous les pays où l'orgue est cultivé. Il suffira de quelques exemples.

Après la mort de Bach, on croirait que l'Allemagne maintienne encore un certain temps sa prééminence. Il n'en est rien. Les fils eux-mêmes sont doués, mais le génie leur fait défaut. Bon exécutant, excellent improvisateur, se montre Wilhelm Friedmann Bach (1710-1784), brillant praticien de la pédale ; mais seuls quelques chorals, un prélude et fugue donnent une idée de son talent. Le cadet Karl Philip Emmanuel (1714-1788), pour grand musicien qu'il se montre, n'est pas grand organiste. Il touche difficilement la pédale. Il confond orgue et clavecin : ses sonates s'adaptent aussi bien à l'un qu'à l'autre instrument. A leur côté, seul un Telemann († 1767), prouve en son Cahier de Chorals qu'il sait encore commenter avec ardeur ou esprit un cantique spirituel, à 2 ou 3 voix.

Les disciples du maître ne dépasseront pas une honnête moyenne. Parmi ceux-là, distinguons Gerber (1702-1775), J. L. Krebs (1713-1780), Kirnberger (1721-1788), G. A. Homilius (1714-1784) et Ch. Kittel (1732-1809). Les œuvres du second forment un important recueil en lequel le choral voi-

sine avec le prélude, la fantaisie, la fugue : pages de longue haleine, souvent proches de Bach par la forme, l'esprit, mais surchargées, manquant de naturel et de souffle. Le dernier transmet à ses élèves les fruits d'un enseignement dont il a profité sans doute trop jeune. Improvisateur renommé, il s'attache trop au pathétique et au sentimental : n'est-il pas, en Allemagne, le premier à faire fausse route ?

Alors la musique d'orgue subit l'influence de l'art symphonique comme de la musique de chambre. Certains compositeurs soutiennent encore la cause de l'art austère et liturgique, tels A. Sorge († 1778) et G. H. Reichardt († 1789) ; tous les autres épris de l'art italien, tel un J. P. Kellner († 1788), perdent de vue l'esthétique de l'orgue, de même que les facteurs, soucieux de satisfaire au goût du jour, amputent l'instrument de ses jeux essentiels. Ainsi l'abbé Vogler (1749-1814) se complaît à toucher des instruments sur lesquels il aura bel d'improviser des pastorales, de faire éclater des orages ou d'évoquer des scènes aussi dissemblables que la *Prise de Jéricho*, la *Mort de Léopold de Brunswick*.

Certains pourtant restent fidèles aux disciplines scolastiques, un Rembdt († 1810), un J. G. Vierling († 1813), un Fischer même († 1829) cet élève de Kittel, qui dépasse ses concurrents, mais dont l'art marque trop de complaisance pour la fausse grandeur.

En Italie, il n'en va pas autrement. Le mouvement décadent remonte à la fin du XVII^e^ s. Les auteurs encore ici confondent orgue et clavecin : on dirait qu'ils n'ont pas entendu les leçons de Frescobaldi. Aresti méconnaît toutes ses hardiesses, et si Pasquini (1637-1710) l'admire, il est loin de l'égaler. Organiste du *Gesu* à Rome, Domenico Zipoli (né en 1675) réussit surtout dans le tendre et la pastorale. « L'excès de vivacité, la recherche de l'élé-

gance, l'appauvrissement de la polyphonie » (Pirro), voilà qui nuit à cette musique, à celle même d'un Azzolino della Ciaja qui veut rester sévère. Dans ses sonates, dans ses duos, le Bolonais G. Martini (1706-1784), fait figure d'abbé de salon.

En Angleterre il semble que l'orgue perde également tôt le caractère qui lui était imparti du temps de Purcell (1658-1695). Les exemples laissés par ce grand musicien, organiste de Westminster, n'ont guère porté, et les suaves préludes, et les *voluntaries* graves vont laisser la place à une musique plus extérieure. Malgré tout son génie, Haendel n'est-il pas ici pour accuser ce caractère ? Il n'hésite pas à marier l'orgue et l'orchestre en des concertos qui sont « de brillants divertissements, dont la facilité un peu vide, mais lumineuse et fastueuse, garde le caractère d'improvisations oratoires, visant à l'effet immédiat sur une grande foule » (R. Rolland). L'orgue de concert trouve avec lui son premier maître. La verve de l'auteur est susceptible de relever le genre. Mais ils sont légion, ceux qui, le suivant, ne la possèdent pas.

Si J. Travers († 1758), J. Keeble († 1786), M. Greene († 1755) signent d'assez médiocres fugues, ils abordent, tout comme les Français du temps, et sans plus d'esprit, le domaine du solo galant. Ici encore l'orgue de concert contamine l'orgue d'église : avec un Sanders Dupuis († 1796), un William Wallond, un J. Battishill († 1801), la confusion des genres devient totale. La mélodie italienne se mêle à la fugue et la facilité finit toujours par l'emporter, même et surtout dans le concerto que cultivent avec passion les Anglais du XVIII^e^, fiers sans doute des œuvres d'un W. Felton († 1769), d'un Ch. Avison, d'un Th. Arne († 1778), d'un J. Stanley († 1786).

En France, trois générations se succèdent qui perdent peu à peu le sens de l'orgue. Les premiers maîtres, dénués sans doute d'esprit religieux, ont encore quelque notion du métier. Parmi ceux-là,

voici Fr. d'Agincourt (1684-1758), organiste du Roi, et de Rouen, auteur de six *Suites* d'un accent trop suave, Antoine Dornel († vers 1756) qui a signé un *Livre* de quelque qualité, Nicolas Siret († 1754), organiste de Troyes, ancien élève de Couperin, Michel Corrette qui flatte le goût peu sûr de ses contemporains en écrivant, en marge de ses amusants *Noëls*, des *musettes* où apparaît l'engouement porté par la société du XVIII^e^ aux instruments champêtres. En revanche, un J.-F. Dandrieu († 1738), organiste du Roi et de Saint-Merry, se complaît à varier de biens spirituels *Noëls*, à côté de pleins jeux, de versets, d'offertoires qui ont encore une très réelle tenue « Louisquatorzienne ».

A en rapprocher, pour la même époque, les *Petites Pièces d'orgue* de Mathieu Lanes, organiste de Saint-Etienne de Toulouse.

La deuxième génération, sans perdre encore toute mesure, semble du moins ne plus garder toute sa maîtrise. Elle se dépense dans les variations de noëls. Les artistes ont sans doute des doigts, mais ils manquent d'esprit, encore plus de cœur. L'air populaire côtoie la romance, et l'orgue devient l'instrument du « grand monde » entre les mains de L.-Cl. Daquin (1694-1772), organiste qui cumule les plus célèbres tribunes : les Cordeliers, Saint-Paul, la Chapelle Royale, Notre-Dame. Virtuose éblouissant peut-être, ce Daquin, mais dont la musique fait aujourd'hui sourire plus que penser. Admettons qu'en ces noëls variés il sache avec beaucoup d'adresse utiliser la palette sonore que lui fournit un Clicquot ! Mais il en reste là. Quant à Claude Balbastre († 1799), le fameux organiste de Saint-Roch, il ne possède même pas les étincelles et la pétulance de son aîné ! Ses collègues, un Février, un Miroir, un Beauvarlet-Charpentier, lorsqu'ils

écrivent des « fugues », distillent en leurs pages un incroyable ennui ! Car ils n'ont de l'écriture qu'une notion sommaire.

La troisième génération — elle marque cette décadence précipitée qu'on énonçait plus haut — non seulement perd toute mesure, mais perd encore la tête. Il est juste de dire qu'elle fut « élevée » par les organistes de la Révolution, les Méreaux, les Desprez, les Nicolas († 1819), les G. Lasceux († 1831), les Marrigues († 1834) qui avaient ouvert la porte à l'improvisation descriptive. Comment dès lors leur en vouloir de s'enliser en ces ornières que représentent les pastorales, les orages, les tonnerres, les marches ? Ils ne touchent plus l'instrument d'église : ils font de l'orgue à l'église. Et de quels carillons, de quelles « symphonies » ne le dotent-ils pas ? Ou bien ils transcrivent pour l'orgue des symphonies de Haydn, de Mozart, ou bien ils improvisent !

Faut-il insister sur le *Judex Crederis* de l'un, les airs patriotiques de l'autre, les invocations à la liberté du troisième (Ch. Broche, † 1803), les fadaises d'un P.-C. Simon, organiste de Saint-Denis († 1866), les enfantillages d'un Batiste († 1876), le bavardage, la trivialité d'un Lefébure-Wély († 1869), organiste de Saint-Sulpice, tous ceux-là « auxquels la valse et l'ouverture d'opéra paraissent le sublime de l'Introït et de l'Offertoire » (Regnier) ? Point n'est besoin.

Faut-il de même décrire la chute verticale que décrit la musique d'orgue en Allemagne à la même époque ? Deux mouvements la symbolisent : le premier représenté par ces rhéteurs sans âme, les J. G. Schneider († 1864), Töpfer († 1870), qui, soucieux d'écriture, demeurent spécialisés dans un contrepoint sans vie ; le second, représenté par un Rinck († 1846), organiste d'Arnstadt, un Ritter (1811-1885), organiste de Magdebourg, un G. A. Merkel, un K. A. Haust, qui se perdent dans les agréments de mauvais goût, et tous les artifices de la grâce ridicule.

De la France à l'Allemagne, en passant par l'Italie, l'Angleterre et peut-être bien l'Espagne, partout les « successeurs » de Bach renient le vrai style de l'orgue.

*
* *

Le retrouveront-ils ceux dont les pensées doivent s'alimenter dès 1840 auprès d'un nouvel instrument ? De l'Allemagne à la France, celui-ci va-t-il susciter une musique digne de celle des siècles passés ?

Mendelssohn sans doute est le premier à découvrir Bach (1809-1847), et il nous le prouve dans ses préludes et fugues, ses sonates — certaines utilisent des thèmes de choral. Mais l'œuvre émane encore d'un pianiste : elle est parsemée de traits, d'accords détachés, d'accompagnements volubiles. L'esprit en est franc parfois, viril, mais la romance sans paroles y égrène trop souvent ses soupirs !

Schumann (1810-1856) écrit encore pour le piano-pédalier, et sur le nom de B. A. C. H. il compose six fugues. Certaines connaissent un mouvement vif, haletant, d'autres distillent cette douceur grave qui était le fait du musicien des lieder. Il a pour lui la noblesse, le génie.

Ad. Hesse (1809-1863) est loin de le posséder. Organiste de Breslau, il passe pour avoir travaillé là avec d'anciens disciples de Bach, et pour avoir, par la suite, transmis à ses élèves — Lemmens entre autres — une doctrine qui serait celle du Cantor... Il défend en tout cas avec autorité la cause de l'orgue, comme le saura faire un Antoine Brückner (1824-1896) vingt ans plus tard à Vienne au cours d'improvisations célèbres.

Si l'instrument retrouve quelque notoriété en Allemagne, c'est moins cependant parce qu'il regagne au temple le terrain perdu précédemment que parce que de grands artistes tels Mendelssohn, Schumann en jouent : tels aussi, Fr. Liszt et J. Brahms. Fr. Liszt (1811-1886) ne voit dans l'instrument romantique qu'un puissant orchestre au travers duquel il

pourra faire passer ses visions, ses rêves, ses douleurs, ses joies. Fantaisie sur le choral *Ad nos ad salutarem undam*, fantaisie sur le thème *Weinen, Klagen*, sur l'*Ave Maria d'Arcadelt*, *Prélude et fugue sur le nom de B. A. C. H.* Vastes poèmes symphoniques, propres à la couleur, ils doivent mettre en valeur le « pape des instruments » (le mot est de Liszt) : mais ce pape ne se fait-il pas le champion d'un monde profane, ivre de décor ?

Un « idéaliste, un penseur profond, un sentimental doublé d'un rêveur », tel apparaît Brahms (1833-1897) à travers des fugues, mais surtout douze préludes de choral admirables, qui révèlent des rythmes variés, une « recherche constante de l'imitation, un pittoresque, une spontanéité, une fraîcheur, une tendresse, exprimés par un contrepoint vivant » (J. de Valois).

Rheinberger (1839-1901), organiste de Munich, a pris Mendelssohn pour modèle. Il reste sage, facile et tendre. Dix trios, douze fughettes, de multiples sonates, deux concertos, quelques chorals disent sa fécondité. Il est loin de posséder l'étourdissante imagination de son contemporain, l'élève de Liszt, J. Reubke (1834-1858), auteur d'une *Grande Sonate* en *ut mineur*.

Max Reger (1872-1916), organiste à Wiesbaden, puis à Leipzig, et Meiningen, coule dans des formes classiques telles que le prélude et fugue, la toccata, le choral, des poèmes dont il surcharge l'harmonie et le contrepoint au détriment du rythme. Il ne lui a pas semblé audacieux de jumeler Bach et Wagner. Quelques autres, à son exemple, ont suivi la même route.

L'école contemporaine paraît se tourner délibérément vers l'orgue du XVIII^e^ : nous entendons parler et de l'instrument et de l'écriture que celui-ci exige. Le contrepoint s'impose à

l'esprit des K. Straube, A. Sittard, Heitmann, Matthae, G. Ramin, Pepping, J. N. David ; de plus jeunes comme Rudinger, Schroeder et Hugo Distler († 1940), E. Weiss, M. Baumann, F. Voss, E. Pfiffner, H. L. Schilling, F. Eggermann, J. Driessler, F. Zipp, l'assouplissent au contact des maîtres français, tel Tournemire. Un Schönberg lui-même n'a-t-il pas laissé son nom à des *Variations sur un récitatif* (1941) ?

Si la musique d'orgue italienne a perdu au XVIII^e^ s. le mysticisme qu'avait su lui donner un Frescobaldi, elle s'attarde au XIX^e^ s. dans les sentiers rebattus de la sentimentalité et des effets.

Un vaste mouvement réformateur est esquissé par l'organiste de Côme, Enrico Bossi (1861-1925) qui écrit Sonates, Concertstuck, et qui a publié avec Tebaldini en 1899 une méthode d'orgue dont les contemporains se réclament encore. L'école actuelle est représentée par un virtuose, F. Germani.

En Angleterre, l'intérêt porté par le public à la musique d'orgue a été s'accentuant aux XIX^e^ et XX^e^ s. L'art sensible de Mendelssohn n'a pas été ici sans donner des fruits. De puissants instruments sont mis à la disposition de H. Smart, W. Th. Best (1826-1897), qui leur consacrent des pages souvent lyriques sinon religieuses ; Wesley (1766-1837) a révélé Bach aux Anglais, et l'esprit classique anime les pages de certains de ses successeurs, notamment Th. Atwood († 1838), W. Crotch († 1847), Th. Adams († 1858), Garnlett († 1876). Les compositeurs contemporains ne mésestiment pas l'instrument à tuyaux, entre autres E. Elgar, V. Williams, Harvey Grace, Thalben Ball, G. Weitz, A. Wills, B. Brockless, M. Williamson.

La tradition de l'orgue néerlandais a été vivifiée au XIX^e^ par deux maîtres éminents qui firent l'un et l'autre leurs études en Allemagne : J. G. Bastiaan (1812-1875), organiste d'Amsterdam, puis de

Saint-Bavon d'Harlem, auteur d'un recueil de chorals, et J. A. Van Eigken (1822-1868), organiste d'Amsterdam et d'Elberfeld, professeur au Conservatoire de Rotterdam, auteur de trois sonates, cent cinquante chorals et de préludes.

Elève de Hesse à Breslau, N. J. Lemmens (1823-1881) a fondé en 1879 à Malines une école de musique religieuse, pépinière d'excellents organistes. Ses œuvres, d'une inspiration assez médiocre, son *Ecole d'orgue*, sa technique surtout ont rendu célèbre le nom de celui qui devait former Guilmant, Widor et Loret, tous organistes français. Un Joseph Jongen, un Paul de Maleingreau, en leurs préludes, leurs pièces de fantaisie, leurs symphonies, et plus proche de nous, le grand maître pédagogue et compositeur, Flor Peeters, maintiennent très haut le renom de l'école belge.

Il faudrait encore citer tous ceux qui, en d'autres pays, ont défendu ou défendent la tradition de l'orgue d'église. Bornons-nous à évoquer les louables efforts, couronnés de succès, d'un H. Hansen (1807-1890) au Danemark, d'un Gabiola, d'un P. Otano en Espagne, d'un Breitenbach, d'un Schildknecht à Lucerne, d'un Otto Barblan, d'un William Montillet, d'un Gagnebin (1886) à Genève — ce dernier, auteur de nombreuses paraphrases de psaumes huguenots —, d'un Farmann aux Etats-Unis, d'un Andriessen (1892) à Utrecht.

*
* *

Il est temps d'arriver à l'école française, dont les tentatives ont abouti d'abord à la formation d'un nouveau style, qu'explique ici la création d'un nouvel instrument, puis à la naissance d'un mouvement liturgique qui a eu son heure de gloire durant un demi-siècle.

A cette résurrection ont participé les représentants de deux tendances, l'orgue classique, l'orgue

romantique. De la fusion entre ces deux extrêmes est née une école liturgique, que l'orgue néo-classique décrit plus haut a hautement servie.

Dès le début du XIX^e^ s., quelques partisans de l'art classique demeurent. La clarté de l'écriture à trois et quatre voix sera leur plus constant souci. Ils travaillent au milieu de l'indifférence générale. Ainsi en est-il de F. Benoist (1798-1878), le premier professeur d'orgue au Conservatoire, ainsi de A. P. F. Boëly (1785-1858), organiste de Saint-Germain-l'Auxerrois, dont l'œuvre se recommande par une pratique du contrepoint, un sens de l'architecture, parfois un tour mélodique, une harmonie recherchée qui en font un précurseur *(versets, fantaisies, canons, toccate)*. Favorisé par l'école de musique religieuse, à laquelle L. Niedermeyer (1802-1861) attacha son nom, ce mouvement, soutenu par quelques artistes et critiques éminents (d'Ortigue, Danjou) trouve à s'amplifier sous l'impulsion de ceux qui, anciens disciples de cette école — et de Clément Loret qui y professe l'orgue — montrent dans leurs œuvres une prédilection pour l'*écriture* en général, l'art de la fugue en particulier. Organistes, A. Chauvet (1837-1871), Camille Saint-Saëns (1835-1921), puis Eugène Gigout (1844-1925) défendent la tradition du clair contrepoint. Les préludes et fugues, les fantaisies, les improvisations de Saint-Saëns, les fugues, les toccate, les pièces diverses de Gigout, qui fut soixante ans organiste de Saint-Augustin, et professeur d'orgue au Conservatoire depuis 1911, disent assez la vitalité d'une école qui se défend de sacrifier à la symphonie. L'un et l'autre, soucieux de la forme, recherchent la clarté du langage et restent les fils spirituels du Cantor qu'ils n'ont cessé de proposer en exemple à leurs disciples.

A côté d'eux et des Alsaciens Léon Boellmann (1872-1897), l'auteur de la *Suite Gothique*, M.-J. Erb (1860-1944), l'auteur entre autres de trois sonates d'esprit liturgique (l'une sur le *Veni Creator*) — voici tout le groupe des symphonistes. A l'origine de ce mouvement se dresse la « séraphique » figure de César Franck (1822-1890). Fort de l'art de Beethoven qu'il chérissait et de celui de Mendelssohn, cultivant à la fin de sa vie ce Bach que peut-être Boëly avait contribué à lui révéler, le disciple du tchèque et professeur de composition au Conservatoire, Antoine Reicha, sait profiter du nouvel orgue symphonique que lui offre Cavaillé-Coll à Sainte-Clotilde. Mais c'est en lui-même surtout, dans sa foi, qu'il va trouver à alimenter son art. La musique instrumentale d'esprit religieux doit opérer sa rentrée au temple. Professeur d'orgue au Conservatoire à la suite de son maître Benoist (1872), compositeur, il ne cesse de prêcher par l'exemple la réforme de la musique d'orgue. Il bannit du vocabulaire de l'organiste, ces procédés emphatiques, ces effets théâtraux contre quoi luttaient déjà les classiques. Au contact de Beethoven et de Reicha, servi par un instrument expressif et souple, il enrichit l'harmonie, multiplie les modulations, recherche les beaux thèmes, accroît la trame complexe destinée au matériel sonore, et introduit la « prière dans son œuvre ». De là ses *Six Pièces* (1862), dont certaines se ressentent encore un peu de l'influence mondaine, ses *Trois Pièces* (1878), ses *Trois Chorals* (1890), en lesquels il se plaît à élargir des cadres usés, faisant appel à la grande variation beethovénienne qu'il superposera avec infiniment d'art au choral de Bach. Une architecture solide, souvent lourde, des harmonies pleines, surchargées d'altérations, une ample mélodie, voilà par quoi Franck atteint un lyrisme d'une expression nouvelle

à l'orgue. Dans ses deux *Fantaisies*, sa *Prière*, son *Cantabile*, sa *Grande Pièce Symphonique*, sa *Pièce Héroïque*, comme dans ses *Trois Chorals*, le maître de Sainte-Clotilde apparaît comme l'un des créateurs de la symphonie à l'orgue. Ses douze pièces marquent une ascension vers des hauteurs toujours plus pures, et un constant souci de faire passer en sa musique les élans de son cœur de croyant. D'autres, pour avoir oublié qu'à l'église, l'organiste tout comme le célébrant doit prier, ont manqué de retomber dans la lourde erreur des « organistes de concert » du XVIII^e siècle.

S'il est vrai que la grande ombre de César Franck a plané cinquante années sur tous les organistes, il est juste de joindre à son nom celui de ses disciples directs, Henri Dallier (1849-1934), Guy Ropartz (1864-1955), G. Pierné (1863-1937), Vincent d'Indy (1851-1931), connus, certains, à d'autres titres, mais dont les pages d'orgue se ressentent au premier chef de l'influence franckiste. De ces élèves, deux se détachent que nous retrouverons plus loin : Charles Tournemire et Louis Vierne.

Avec C. Franck, dès la *Grande Pièce Symphonique* (1862), l'orgue orchestral avait fait pour ainsi dire ses premières armes à l'église. Avec Alexandre Guilmant (1837-1911) et Charles-Marie Widor (1844-1937) le mouvement va s'intensifiant. L'un et l'autre sont les élèves de Lemmens. Si l'un et l'autre se font les réformateurs du jeu de l'orgue, du *legato* absolu, du toucher de pédale, des articulations, des nuances, ils exercent une action notable dans le domaine de la composition. Widor succède à Franck en sa classe du Conservatoire en 1890, Guilmant à Widor en 1896. Tous deux, séduits par l'art décoratif de leur maître Lemmens, tout autant que par les instruments de Cavaillé, ont amplifié la pensée franckiste — sans en

retrouver du moins ni la pureté ni la noblesse — et contribué à fixer le cadre de la symphonie française à l'orgue. Guilmant donne à ses œuvres le titre de *sonates :* elles sont au nombre de huit, groupant de trois à six *tempi*, morceaux brillants quoique un peu lourds, qui s'adjoignent souvent quelques passages fugués et réunissent un allegro à deux thèmes, un andante, un scherzo ou un intermezzo, un final. Mais le symphoniste est doublé d'un liturgiste : d'où ses *Pièces d'orgue dans différents styles*, son *Organiste pratique*, en lesquelles certaines pages sont construites sur un motif populaire, un cantique, un thème de plain-chant, une mélodie de choral. L'inspiration en est trop facile, la langue trop conventionnelle.

Ch.-Marie Widor attache au même instant son nom à dix *Symphonies* qui ont plus que les œuvres de Guilmant renouvelé la technique de l'instrument : la recherche et l'opposition des grandes masses, l'introduction à l'orgue, grâce aux jeux gambés, du quatuor à cordes, un plus large emploi des nuances, le côté décoratif donné à certains ensembles, le côté rythmique laissé à d'autres, l'apparition ou peut-être la resurrection du *staccato* continu au cours d'une œuvre, voilà qui achève de transformer le caractère de cette musique. Le discours revêt parfois une forme un peu officielle. Art mondain, art de salon... à l'église, et qui reflète les propos, les tendances, les goûts d'une bourgeoisie qui s'intéresse surtout à la pompe du culte...

Ecrivant ses deux dernières symphonies — ses chefs-d'œuvre — l'une la *Gothique*, sur le thème grégorien du *Puer natus est*, introït de la messe de Noël, l'autre, la *Romane* sur l'*Haec Dies* de Pâques, Ch.-M. Widor, entre 1895 et 1900, ouvrait au même titre que Gigout *(Albums Grégoriens)* et Guilmant un champ nouveau aux organistes liturgiques.

De ses deux plus illustres élèves — qui le furent aussi de Franck — l'un, Louis Vierne, est resté attaché à la formule de l'orgue symphonique, l'autre, Charles Tournemire, renouait, avec nos primitifs Titelouze, Couperin, Grigny, la tradition de l'orgue catholique et liturgique. Organiste de Notre-Dame de Paris (1870-1937), Louis Vierne a écrit pour l'instrument monumental dont il fut titulaire, à côté de vingt-quatre *Pièces en style libre*, et vingt-quatre *Pièces de fantaisie*, un *Triptyque* et six *Symphonies :* fermeté de l'architecture, richesse et plénitude de l'harmonie, éclat des thèmes dans ses allegros, générosité, raffinement du cœur dans ses andantes, esprit sarcastique parfois dans ses scherzos, mais toujours noblesse des idées, voilà par quoi se recommande l'apport de ce *romantique*, symphoniste qui a laissé dans une œuvre plus humaine que religieuse, la marque d'une âme tourmentée, reflet d'une douloureuse existence.

Comme compositeur et improvisateur, l'action de Vierne s'est exercée sur deux générations d'organistes, qui, à l'exception de certains, ont tous sacrifié à l'orgue de concert. Voici d'une part les artistes qu'il formait avant la guerre de 1914 : Augustin Barié (1883-1915), auteur d'une Symphonie cyclique, complexe autant que puissante, concentrée, riche en musique ; Emile Bourdon (1884-1975) ; Marcel Dupré (1886-1971) qui fut suppléant de Vierne à Notre-Dame avant de remplacer Widor à Saint-Sulpice et Gigout à la classe du Conservatoire (1925), auteur de six *Préludes et Fugues*, deux *Symphonies*, de pièces de concert d'une facture supérieure ; Joseph Bonnet (1884-1944), également élève de Guilmant, brillant interprète du répertoire liturgique ; Ermend Bonnal (1880-1944), disciple aussi de Tournemire, musicien poète du pays basque, qui sait en sa musique décrire la nature *(Paysages Euskariens)* autant qu'illustrer un office (Symphonie sur *Media Vita*) ; Alex. Cellier (1883-1968), qui écrit des pièces pittoresques ou impressionnistes, ou fait revivre avec souffle au temple la tradition du choral paraphrasé. — Voici d'autre part les artistes qui comptent au nombre des disciples directs ou indirects de Vierne, après la guerre de 1914, et qui pro-

fitèrent de ce fait de l'enseignement de Gigout ou de Dupré : Maurice Duruflé (1902 ; *Triptyque sur le Veni Creator* ; *Suite* ; *Prélude et Fugue sur le nom de J. Alain*), André Fleury (1903 ; *Symphonies*, *Fantaisie*), Gaston Litaize (1909 ; *Douze Pièces* ; *Grand-Messe pour tous les temps*), J. J. Grunenwald (1911 ; *Deux suites* ; *Hymne à la splendeur des étoiles* ; *Quatre élévations* ; *Sonate*).

Issue du groupe des « symphonistes purs », une phalange d'organistes travaillent en commun, à la fin du XIXe s., à un renouveau de la musique instrumentale d'inspiration religieuse : musique liturgique ici, qui puise aux sources mêmes du plain-chant ; musique à programme religieux là, qui garde un caractère descriptif parfois, mais traduit les élans, les aspirations du poète-organiste en présence des saints mystères. L'organiste délaisse l'instrument de concert, et tend à nouveau à tenir à l'église la place que le fidèle est en droit d'attendre d'un des principaux commentateurs du culte.

De ce mouvement, le représentant est le second successeur de Franck à la tribune de Sainte-Clotilde : Charles Tournemire (1870-1939). Impressionniste qui s'adresse à la sensibilité autant qu'à l'intelligence, magicien qui va droit à l'âme, improvisateur prestigieux, le compositeur commente dans son *Orgue Mystique* les thèmes de plain-chant de cinquante et un dimanches de l'année liturgique : chaque office groupant quatre ou cinq mouvements qui ressortissent à la forme du prélude, de la fugue, du choral, de la grande variation, ensemble homogène en lequel Tournemire est parvenu le premier à fondre ces deux mondes, l'orgue symphonique, orchestral, romantique, et l'orgue liturgique. C'est moins l'architecture et le rythme qui triomphent en cet art, que la couleur, le raffinement de l'harmonie. A la liberté des vocalises grégoriennes, correspondent la liberté, la souplesse de la paraphrase. Sub-

tiles esquisses, ou fresques somptueuses, les pages de Tournemire font naître en l'esprit de l'auditeur sensations et images. La fantaisie et l'éloquence du romantique s'y donnent libre cours. Le mystique trouve à y épancher ses joies, ses extases, ses douleurs. Aux côtés de l'*Orgue Mystique*, les œuvres de cet artiste abondent *(Triple Choral, Poèmes, Fantaisies, Symphonies)* qui ont enrichi le répertoire de l'organiste soucieux d'illustrer les textes chantés au chœur.

Du mouvement liturgique, Tournemire tient la tête. D'autres artistes suivent la même voie. Les uns sont ses disciples comme E. Bonnal, déjà cité — son successeur à Sainte-Clotilde —, Henri Nibelle, Maurice Duruflé, Daniel Lesur (1908 ; *La Vie intérieure, Hymnes*), Michel Boulnois *(Veni Creator)*, Antoine Reboulot, Georges Robert, Jean-Pierre Leguay. D'autres élargissent parfois sa formule, et sans faire appel aux thèmes grégoriens, réalisent à l'orgue un *programme* religieux, comme Marcel Dupré (1886-1971), auteur de *Vêpres du Commun de la Vierge*, d'une *Symphonie-Passion* (à vrai dire antérieure à la publication des premiers recueils de l'*Orgue mystique*, et qui utilise certains thèmes grégoriens), d'un *Chemin de croix*, suite symphonique et descriptive, d'un *Tombeau de Titelouze*.

Jehan Alain (1911-1940) se tient entre l'orgue liturgique et l'orgue symphonique. En ses *Litanies*, ses *Variations sur un thème de Janequin*, son *Jardin suspendu*, son *Aria*, ses *Fantaisies*, ses *Chorals*, ses *Trois Danses*, témoignages d'une écriture très neuve, d'un langage harmonique très personnel, il apparaît comme un contemplatif qui évoque le drame de l'humanité souffrante. Une étrange poésie plane sur son œuvre, qui ne manque ni de fantaisie, ni de couleur.

Deux grands noms viennent, en cette seconde moitié du XX^e^ siècle, résumer l'effort des organistes de France : ceux de Jean Langlais (1907) et d'Olivier Messiaen (1908). La production du premier déborde

de beaucoup celle du second. Langlais semble plus que Messiaen attaché à la tradition. Musicien éclectique, favorisé par une ample culture, le successeur de Tournemire reste fidèle au plain-chant et aux modes. Il écrit pour le culte aussi bien que pour le concert. Dans sa quête, il fait entrer le folklore autant que la suite classique. S'il rend hommage à Frescobaldi ou Rameau, il paraphrase des cantiques populaires, écrit de la musique pure *(symphonie, sonate, essai)* ou paraliturgique *(Visions de l'Apocalypse)*. A des œuvres d'esprit grégorien s'opposent, chez lui, des livres œcuméniques en lesquels place est faite au psaume, comme au choral. A côté de maints recueils de piécettes pour orgue ou harmonium, il compose un *Livre d'orgue*, des Offices pour certaines fêtes, aussi bien que méditations ou implorations. La Vierge a su lui inspirer de nombreuses pages. La mélodie, chez lui, coule toujours neuve, personnelle. Complexe, le langage se meut dans un style où prévaut le sens rhapsodique, sans oublier les lignes d'un contrepoint savant qui va souvent jusqu'au canon. De l'ironie à la prière, l'artiste passe par tous les états d'âme. C'est un raffiné qui fuit la concession et manie l'orgue en maître.

Pour Langlais, la simplicité est synonyme de clarté ; la concision, de grandeur. Olivier Messiaen prend son temps. Il a tout le loisir de s'étendre. Peu lui chaut d'écrire pour le culte, de commenter un thème grégorien, de se tenir à une forme classique. Fermement attaché à la paraliturgie, comme à la parole qui suscite un texte musical, il se fait le créateur de ses propres livrets. Ses arguments sont ceux d'un artiste qui aime les larges horizons des montagnes et se complaît dans une métaphysique poétique. Très éloigné de la musique pure, il se forge, grâce à ses modes non rétrogradables,

ses rythmes avec valeur ajoutée, ses pédales, ses appoggiatures, ses chants d'oiseaux, ses registrations très étudiées, un langage dont il a fourni une fois pour toutes l'explication. Il nous offre, conscient des paroles qu'il a tirées des Ecritures saintes, de longs poèmes *(L'Apparition de l'Eglise éternelle, La Nativité du Seigneur, L'Ascension, Les Corps glorieux, Messe de la Pentecôte, Le Mystère de la Sainte-Trinité)* qui, en marge d'un *Livre d'orgue*, ont complètement renouvelé le style, le propos de l'orgue ; poèmes qui aboutissent à de grandioses ou intimes méditations, à des tableaux dont certains sont ceux d'un visionnaire : message souvent symphonique d'un catholique qui, loin de l'office, à sa manière, paraphrase les mystères de la religion.

Dans le domaine de la facture, dans celui de la musique, la liste serait longue des noms qu'il faudrait rappeler en guise de conclusion et qui resteront attachés à l'orgue. En notre pays, bornons-nous à citer ceux qui, depuis un siècle, ont défendu cet art ou s'y sont illustrés : hier Boëly, Niedermeyer, C. Franck, Saint-Saëns, Widor, Guilmant, Boellmann, d'Indy, Fauré, J. Erb, A. Barié, L. Vierne, C. Tournemire, E. Bonnal, J. Bonnet, E. Poillot, A. Decaux, J. Alain, A. Cellier, E. Bourdon, M. Dupré, M. Prévôt, H. Cabié ; aujourd'hui A. Marchal, M. Paponaud, A. Fleury, M. Duruflé, M. Boulnois, O. Messiaen, J. Langlais, G. Litaize, J.-J. Grunenwald, A. Reboulot, G. Robert ; ou de plus jeunes, comme P. Cochereau, M. Chapuis, J. Guillou, J.-Cl. Henry, P. Gazin, Cl. Terrasse, R. Ourgandjian, A. Isoir, X. Darasse, D. Roth. Ajoutons que, pour la première fois dans son histoire, l'orgue français a rallié les suffrages de toute une phalange féminine, qui a su le servir avec ferveur et incontestable talent. Au premier rang de cette équipe, nous aimons à citer Marie-Rose Hublé, Noëlie Pierront, Henriette Puig-Roget, Rolande Falcinelli (professeur au Conservatoire national supérieur), Marie-Louise Girod, Marie-Madeleine Chevalier, Marie-Claire Alain, Micheline Lagache, Eliane Lejeune-Bonnier, Jeanne Joulain, Marie-Thérèse Michaux, Suzanne Chaisemartin, Odile Pierre.

Sans doute l'orgue, chez nous, n'a tenté ni un Berlioz, ni un Bizet, ni un Chabrier, ni un Debussy, ni un Ravel et l'on a pu parler d'une certaine désaffection du public et des musiciens pour l'instrument sacré. Mais celui-ci semble avoir franchi le cap des mauvaises années. Depuis cinquante ans, les auditeurs reviennent à l'orgue, stimulés qu'ils ont été par l'Association des Amis de l'Orgue que fondait en 1926 B. de Miramon Fitz-James. A l'art du tuyau, nombreux sont les jeunes qui portent intérêt. L'orgue du Palais de Chaillot attirait hier des foules avides de connaître les œuvres maîtresses écrites pour le royal instrument. De très nombreux groupements de fervents amis de l'instrument se sont fondés depuis un quart de siècle dans toute la France, auxquels la revue *L'Orgue* sert de liaison. Des écoles d'orgue fonctionnent dans une vingtaine de conservatoires ou d'écoles de musique de province, qui diffusent l'œuvre de Bach, la pensée de ses précurseurs et les partitions de ses successeurs. La France demeure le grand foyer de l'improvisation.

Puisse cette modeste étude s'intégrer à ce magnifique mouvement et servir au rayonnement d'une des expressions les plus nobles de la pensée humaine...

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Dom BEDOS de CELLES, *L'art du facteur d'orgues* (Bärenreiter-Verlag, rééd. 1963-1964).

CELLIER (Alex.), *Traité de la registration de l'orgue* (s. d.).

CELLIER (Alex.), et BACHELIN (H.), *L'orgue. Ses éléments, son histoire, son esthétique* (1933).

DUFOURCQ (N.), *Esquisse d'une histoire de l'orgue en France, du XIII^e au XVIII^e s.* (1935). — *Documents inédits relatifs à l'orgue français (XIV^e-XVIII^e s.)* (1934). — *La musique d'orgue française, de Jehan Titelouze à Jehan Alain* (1941 ; 2^e éd. 1949). — *Les Clicquot, facteurs d'orgues du Roy* (1942). — *J.-S. Bach, le maître de l'orgue* (1948 ; 2^e éd. 1973). — *Nicolas Lebègue... Etude biographique suivie de nouveaux documents inédits relatifs à l'orgue français au XVII^e s.* (1954). — *Le livre de l'orgue français*, t. I : *Les sources* (1971) ; t. II : *Le buffet* (1969) ; t. III* : *La facture* (1975) ; t. III** : *La facture (à paraître)* ; t. IV : *La musique* (1972).

FALLOU (R.), et DUFOURCQ (N.), *Essai d'une bibliographie de l'histoire de l'orgue en France* (1929).

FELLOT (J.), *L'orgue classique français.* Musique de tous les temps (1962).

GASTOUÉ (A.), *L'orgue en France, de l'Antiquité au début de la période classique* (1921).

KLOTZ (H.), *Ueber die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock* (1934, 2^e éd. 1975).

MARHENHOLZ (C.), *Die Orgel-Register* (2^e éd., 1943).

PERROT (J.), *L'orgue, de ses origines helléniques à la fin du XIII^e s.* (1965).

PIRRO (A.), *L'art des organistes* (Lavignac, II, t. 2) (1926).

RAUGEL (F.), *Les grandes orgues des églises de Paris* (1927). — *Les organistes* (2^e éd., 1963).

ROKSETH (Y.), *La musique d'orgue au XV^e et au début du XVI^e s.* (1930).

ROUGIER (A.), *Initiation à la facture d'orgues*, Lyon (1941). — *Les orgues de J.-S. Bach*, Lyon (1962).

SERVIÈRES (G.), *La décoration artistique des buffets d'orgues* (1928).

INDEX DES PRINCIPAUX COMPOSITEURS CITÉS

Agincourt (d'), 109.
Alain (J.), 121.
Anglebert (d'), 78.

Bach, 87-104.
Balbastre, 109.
Barié, 119.
Boëly, 115.
Böhm, 84.
Bonnal, 119.
Brahms, 112.
Bruhns, 90.
Buchner, 66.
Bull, 72.
Buxtehude, 85.
Byrd, 72.

Cabanillès, 80.
Cabezon, 70.
Caurroy (du), 76.
Cavazzoni, 67.
Cellier, 119.
Clérambault, 78.
Coelho, 71.
Correa de Arauxo, 71.
Corrette, 109.
Couperin, 78.

Dandrieu, 109.
Daquin, 109.
Dupré, 119, 121.

Franck, 115.
Frescobaldi, 79.
Froberger, 81.

Gabrieli, 69.
Gibbons, 73.
Gigault, 78.
Gigout, 115.
Grigny, 78.
Guilmant, 117.

Haendel, 108.
Hannf, 83.
Hesse, 111.
Hofhaimer, 65.

Isaak, 65.

Kerl, 82.
Kittel, 107.
Kleber, 66.
Kotter, 66.
Krebs, 107.

Langlais, 121.
Lebègue, 77.
Lemmens, 114.
Liszt, 111.
Lubeck, 91.

Mage (du), 77.
Marchand, 77.
Marco-Antonio, 67.
Mendelssohn, 111.
Merula, 79.
Messiaen, 122.
Muffat, 82.

Nivers, 77.

Pachelbel, 82.
Padovano, 69.
Paumann, 65.
Purcell, 108.

Raison, 77.
Racquet, 77.
Reger, 112.
Reincken, 83.
Rheinberger, 112.

Saint-Saëns, 115.
Santa-Maria, 70.
Scheidemann, 75.
Scheidt, 75.
Schlick, 65.
Schumann, 111.
Sweelinck, 74.

Titelouze, 76.
Tournemire, 120.
Trabaci, 79.
Tunder, 84.

Vierne, 118.
Vogler, 107.

Walther (J. G.), 89.
Weeckmann, 83.
Widor, 117.

Zipoli, 107.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 3

PREMIÈRE PARTIE

FACTURE ET FACTEURS

CHAPITRE PREMIER. — Les principaux organes..... 9
— II. — Les principaux types de traction... 22
— III. — L'orgue classique..... 27
— IV. — L'orgue romantique 46
— V. — L'orgue néo-classique 56

DEUXIÈME PARTIE

MUSIQUE ET MUSICIENS

CHAPITRE VI. — Les Prophètes 63
— VII. — Le Maître 87
— VIII. — Les Disciples 104
BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE..... 125
INDEX DES PRINCIPAUX COMPOSITEURS CITÉS..... 126

Imprimé en France, à Vendôme
Imprimerie des Presses Universitaires de France
Édit. nº 34 870 — Imp. nº 25 174
1976

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

1630 **Le choix des mots** (J. Claret)

1631 **L'ingénierie** (F. Nasser)

1632 **Les styles du meuble anglais** (G. Janneau)

1633 **La symphonie** (R. Jacobs)

1634 **La Libye** (H. Gueneron)

1635 **Les activités bancaires internationales** (B. Moschetto et A. Plagnol)

1636 **Les accidents de la route** (J.-F. Lemaire)

1637 **La Bulgarie** (G. Castellan et N. Todorov)

1638 **Les conflits du travail** (J.-Cl. Javillier)

1639 **Les émirats du golfe Arabe** (J.-J. Tur)

1640 **L'emploi et ses problèmes** (M. Pochard)

1641 **La filiation et l'adoption** (M.-L. Rassat)

1642 **Les institutions françaises** (P. Pactet)

1643 **Les hyperfréquences et leurs applications** (A.-J. Berteaud)

1644 **L'An Mil** (D. Le Blevec)

1645 **Les sciences de l'éducation** (G. Mialaret)

1646 **Le Saint-Empire** (J.-Fr. Noël)

1647 **Le basket-ball** (G. Bosc et R. Thomas)

1648 **Géographie des langues** (R. Breton)

1649 **Les Celtes** (V. Kruta)

1650 **Economie de la R.D.A.** (H. Smotkine)

1651 **La littérature néo-africaine** (A. Nordmann-Seiler)

1652 **L'étymologie anglaise** (P. Bacquet)

1653 **Le droit pénal des affaires** (J.-M. Robert)

1654 **La chimie minérale** (J. Besson)

1655 **La formation continue** (P. Besnard et B. Liétard)

1656 **Les jeux de mots** (P. Guiraud)

1657 **L'algèbre vectorielle** (G. Casanova)

1658 **Le maoïsme** (Fr. Marmor)

1659 **Les avocats** (G. Boyer Chammard)

1660 **Les mots américains** (G. J. Forgue)

1661 **L'anxiété et l'angoisse** (A. Le Gall)

1662 **La photomacrographie** (G. Betton)

1663 **La Mongolie** (J. Legrand)

1664 **Les animaux préhistoriques** (H. et G. Termier)

1665 **Les maladies de la circulation sanguine** (Ch. Bourde)

1666 **Le Mexique** (M. Humbert)

1667 **La médecine nucléaire** (P. Blanquet et D. Blanc)

1668 **Les Basques** (J. Allières)

1669 **L'enfant psychosomatique** (L. Kreisler)

1670 **La dévaluation** (P.-H. Breton et A.-D. Schor)

1671 **Le raisonnement** (P. Oléron)

1672 **Le marketing** (A. Dayan)

1673 **Les complexes** (R. Mucchielli)

1674 **Ceylan « Sri Lanka »** (E. Meyer)

1675 **La vie chinoise** (M. Jan)